Münster.1933.№ 31 Phil. Diss.

Romanistik

Flaubert als Begründer des literarischen „Impressionismus" in Frankreich.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen und naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster in Westfalen

vorgelegt von

Walter Melang

aus Ban St. Martin bei Metz (Lothr.)

Tag der mündlichen Prüfung: 1. Februar 1933

Dekan: Herr Prof. Dr. Ley

Referent: Herr Prof. Dr. Lerch

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten

1933

Romanistik

Flaubert als Begründer des literarischen „Impressionismus“ in Frankreich.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen und naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster in Westfalen

vorgelegt von

Walter Melang

aus Ban St. Martin bei Metz (Lothr.)

Tag der mündlichen Prüfung: 1. Februar 1933

Dekan: Herr Prof. Dr. Ley

Referent: Herr Prof. Dr. Lerch

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten

1933

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen guten Eltern.

Inhaltsverzeichnis.

I. Allgemeines über den literarischen Impressionismus in Frankreich

Brunetière. 1

Loesch. 3

Walzel. 6

Wenzel. 8

II. Flaubert als Begründer des literarischen „Impressionismus" (situationelle Darstellung) in Frankreich

Allgemeines. 9

1. Die situationelle Anschauungsweise. . . 15

Psychologie. 29

2. Selbstausschaltung des Autors zugunsten der Romanpersonen. 32

Rede als Tatsache. 43

3. Unreflektierte Darstellungsweise. . . . 61

a) Nominalsätze. 62

b) Die substantivierten Formen von Adjektiven und Verben. 63

c) «Avec» und «Sans» 65

d) Häufung von kurzen Sätzen und Satzteilen. 68

e) Die affektische Wortstellung . . . 73

f) Anhang. 79

III. Die Bedeutung des Flaubertschen Impressionismus für den französischen Roman der Folgezeit. . . . 81

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547410_0157

I. Allgemeines über den literarischen Impressionismus in Frankreich.

Es ist das Verdienst Brunetière's, den Ausdruck „Impressionismus" für die entsprechende Richtung der Literatur in Anwendung gebracht zu haben. In einem Aufsatz in der *Revue des Deux-Mondes* (Dez. 1879) spricht er bei der Kritik über Alphonse Daudets *Les rois en exil* zum ersten Mal von einem *Impressionisme dans le roman.* Er sieht in dem neuen Stil als Ausdrucksmittel das Wesentliche des Impressionismus auf literarischem Gebiet, entsprechend der parallelen Technik in der Malerei. Er begründet diese Annahme mit der Behauptung, daß es sich bei Alphonse Daudet um eine „systematische Uebertragung der malerischen Mittel auf die Sprache handelt". «Que si maintenant de ces divers procédés vous vous rendez un compte bien exacte, nous pourrons définir déjà l'impressionisme littéraire une transposition systématique des moyens d'exprimer d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire.» Brunetière erblickt den charakteristischen Grundzug des Impressionismus im Roman in der malerischen Darstellungsweise. Er spricht von dem Dichter als einem Maler, der mit Worten Bilder zu malen trachtet, und kam wohl auf diesem Wege zu überraschenden Uebereinstimmungen zwischen Literatur und Malerei und zu dem Schluß der „systematischen Uebertragung". Wenn er immer wieder das Malerische betont, wenn er von *tableau* spricht, von *portraits, procédés de peintre, intentions de peintre,* usw., wenn er sagt: «cela est peint», so hat dies insofern Berechtigung, als in der Tat auch der literarische Impressionismus eine Kunst des Malens ist. Auch der Dichter will die Welt d a r s t e l l e n , in objektiver Anschauung Motive der Natur und des Lebens zum Vorwurf nehmen, will sie in ihrer Flüchtigkeit und steten Veränderlichkeit zeichnen, indem er die momentane Impression vor dem inneren Auge des Lesers fixiert. Er reiht B i l d e r aneinander, statt zu erzählen. Diese Erkenntnis gibt Aufschluß darüber, warum gerade in der Malerei der Impressionismus sich so eindeutig offenbarte und warum aus ihr Bezeichnungen der Fachsprache — man spricht z. B. von der Valeurtechnik im Stil des Dichters und von einem Pointillismus in der Musik — in die Literatur und Musik übernommen werden konnten.

Einen zweiten Hauptpunkt sieht Brunetière in dem Streben nach der *sensation,* der rein sinnlichen Empfindung: «. . . et telle est la sûreté de l'oeil et de la main ou plutôt la correspondance exacte de leurs sensations, l'action continue des objets extérieurs

sur l'oeil sur le mouvement de la main . . .» Ebenso wie der Maler bemüht ist, mit wenigen Pinselstrichen die momentane, durch die Sinne ausgelöste Impression festzuhalten, ist der Dichter bestrebt, die *sensation* und den *premier aspect des choses* unmittelbar und ohne die korrigierende Tätigkeit der Reflexion wiederzugeben. Indem er das Charakteristische hervorhebt und den Gesamteindruck in Einzeleindrücke zu zerlegen versucht, (den *valeurs* der Maler entsprechend), nähert er sich der Arbeitsweise der Maler, was Brunetière dazu veranlaßte, das damals gebräuchliche Schlagwort „Impressionismus" auf diese Technik im Roman zu übertragen.

Zwei wesentliche Punkte in der Brunetière'schen Kritik, die bei Loesch keine Beachtung gefunden haben, scheinen mir bei der Definierung des literarischen Impressionismus unerläßlich. Einmal ist es der *don de l'illusion* — wie Brunetière ihn bezeichnet, — d. h. das Streben des Dichters, den Eindruck der *sensation* so wiederzugeben, daß in dem Leser eine möglichst entsprechende Vorstellung entsteht, zum anderen ist es die Stellung des Künstlers zu den Personen seiner Schöpfung.

«Ouvrir les yeux d'abord et les habituer à voir la ‚tache', habituer la main en même temps à rendre pour l'oeil d'autrui ce premier aspect des choses.» Mit diesen Worten weist Brunetière auf das illusionistische Bestreben Daudets hin. An einer anderen Stelle: «Il faudra donc pour chaque sentiment et chaque pensée que l'on veut exprimer, trouver des sensations exactement correspondantes et parmi ces sensations en choisir une qui puisse être pour tout le monde le rappel d'une expérience antérieure ou tout au moins le programme, si je puis ainsi dire, d'une expérience facile à faire, une sensation que tout le monde aura quelque chance d'avoir éprouvée.» Es kommt also nicht nur darauf an, daß der Dichter den unmittelbaren Eindruck einer *sensation*, den er empfängt, unverfälscht wiedergibt, es muß sein Bestreben sein, ihn in eine für den Leser gültige Form zu fassen, sodaß in diesem eine möglichst vollkommene Illusion, gewissermaßen eine sinnliche Vorstellung der Darstellung, entsteht. Für Empfindungen und Gedanken soll der Dichter sinnlich erfaßbare Momente finden, die den Leser in die Lage versetzen, auf Grund seiner Erfahrung, ohne weiteres die Absichten des Dichters erfassen und verstehen zu können.

An einer anderen Stelle charakterisiert Brunetière die Stellung des Autors zu seinen Personen: «C'est que l'auteur ne s'intéresse à ses personnages qu'autant qu'il est envieux de les connaître tout entier, de les connaître lui-même. Il ne les crée pas; à vrai dire, il les a rencontrés, et les ayant rencontrés, il lui a paru, qu'ils étaient dignes de son pinceau. A-t-il réussi à vous les faire connaître, comme il les connaît lui-même, le but est atteint et l'oeuvre est achevée.» Der Autor selbst ist nicht Schöpfer seiner Romanfiguren, sie sind keine Gebilde seiner eigenen Fantasie, sondern

sind als selbständige Wesen dem Leben entnommen, die einen von der Umgebung und den Verhältnissen bestimmten Weg gehen. Weiter heißt es: «Loin donc d'affecter cette impassibilité dédaigneuse qu'affectent pour leurs personnages quelques-uns de nos romanciers contemporains, l'auteur de *Madame Bovary* p. e., en vérité comme s'ils craignaient de paraître dupes de leurs propres imaginations, M. Daudet vit et souffre avec eux. Assûrément, il y a peu de personnages dans ce roman des Rois en exil qui retiennent les sympathies du lecteur, il n'y en a presque pas un qui soit exempt de quelque faiblesse ou de quelque défaut qui le tourne en ridicule... De tous les personnages, les uns presque ridicules, les autres franchement odieux, il n'y en a pas un à qui M. Daudet ne prenne pas quelque part d'intérêt. Rare et précieuse faculté, car c'est à ce prix seulement que vivent d'une vie réelle les créations de l'artiste.» Auch als selbständige Personen erwecken sie höchstes Interesse bei dem Autor. Dieser „leidet und lebt mit ihnen", ohne ihnen jedoch sein eigenes Leben und Leiden mitzuteilen. Die Personen sind nicht das Sprachrohr des Dichters, sondern über ihn kommt uns die Erkenntnis ihrer selbständigen Existenz. Die angebliche *impassibilité dédaigneuse*, die Brunetière u. a. Flaubert zuschreibt, erweist sich als ein Irrtum, den die Veröffentlichung der Jugendwerke und der *Correspondance* Flauberts völlig geklärt hat.[1])

Schließlich deutet Brunetière eine neue Romanpsychologie an, die nunmehr in der bisher nur materialistischen Kunst Eingang gefunden habe: «C'est ici, que dans cet art, jusqu'à présent tout matérialiste encore, la psychologie commence à se glisser... Du dehors vers le dedans elle va pénétrer jusque dans le secret des personnages...» Wiederum ist es die *sensation*, die den Anhaltspunkt bietet zur Darstellung des Innenlebens der Personen. Aeußere Merkmale deuten innere Empfindungen, seelische Vorgänge an. (Die weiteren Ausführungen werden zeigen, daß schon Flaubert in seinen Werken von dieser, dem impressionistischen Streben nach der „sensation" entsprechenden Psychologie, starken Gebrauch macht).

Nach Loesch kommt Brunetière empirisch zu der Wahl der Bezeichnung – also durch Vergleich mit der bestehenden impressionistischen Kunst der Maler, ebenso wie Deprez,[2]) der einerseits die Goncourts als die radikalsten Vertreter des literarischen Impressionismus betrachtet, während er andererseits Zola, Flaubert, selbst Balzac, als zu dieser Richtung gehörig erwähnt: «Il y a un terme appliqué depuis longtemps à la peinture de M. Bastien-Lepage qui caractérise certainement mieux la manière des Goncourts, de M. Daudet, de M. Zola, même de Flaubert et de Balzac... c'est le terme d'impressionisme...»[3]) Bezeichnend

[1]) Vgl. E. Lerch *Novembre* S. 102.
[2]) Nach den Angaben von Loesch, da das Werk selbst nicht erreichbar war.
[3]) Déprez, Louis.

für die Auffassung Deprez' ist, daß er dem Impressionismus als Kunstbegriff die materialistische Weltanschauung zugrunde legt: «J'oppose impressionisme à idéalisme . . . :»

Von einem ganz anderen Gesichtspunkt betrachtet Brunot in Petit de Julleville das Wesen des Impressionismus: «Tandis que le naturalisme poursuit une vérité objektive, absolue, indépendante du moi, l'impressionisme prétend interpréter la nature . . . . un impressioniste est celui qui traduit ses impressions. Il s'agit sans doute des impressions que la réalité fait naître; mais cette réalité, l'impressioniste ne la considère que comme un moyen il a pour véritable objet de s'exprimer soi-même.»[4]) Brunot, der die Bezeichnung „Impressionismus" schon vorfand, geht von der *impression* aus und läßt diese aus den subjektiven Empfindungen des Künstlers erwachsen. Wenn er damit den „Schwerpunkt auf die rein subjektive Einstellung gegenüber der Wirklichkeit verlegt",[5]) so steht außer Zweifel, daß er mit *impression* einen wesentlich anderen Begriff verbindet als Brunetière mit *sensation.* Während letzterer die unmittelbare Aufnahme durch die Sinnesorgane und die unveränderte Wiedergabe darunter versteht, setzt Brunot die Verarbeitung durch das gefühlsmäßige Empfinden des gestaltenden Künstlers voraus. In diesem Sinne setzt er den Impressionismus in Gegensatz zur objektiven, vom „Ich" abhängigen Wahrheit des Naturalismus. Nach Wenzel hat er das Urteil mehr auf die Goncourts bezogen. Wenn andererseits Spronk[6]) sagt: «L'impressionisme — son nom l'indique — ne demandait à ses adeptes que la capacité de recevoir les impressions multiples qui doivent successivement nous frapper, et de les matérialiser aussitôt sous une forme tangible . . . La faculté qu'entre toutes il lui fallait tâcher de développer en lui, c'était une sensitivité intense, très juste et très prompte, qui lui permit de ne perdre aucun détail du monde extérieur . . .», so kann ich nicht wie Loesch ohne weiteres das Charakteristische in „etwas sehr Persönlichem" finden. Spronk betont die sofortige Wiedergabe des Eindrucks, offenbar des rein sinnlichen Eindrucks, und die äußerst starke *sensitivité.* Diese „ganz subjektiv-nervöse Fähigkeit, auf die feinsten sinnlichen Eindrücke zu reagieren", von der Loesch spricht, ist subjektiv mit Bezug auf die Entwicklungsmöglichkeit der *sensitivité* bei dem Einzelnen, widerspricht aber keineswegs einer objektiven Einstellung der Wirklichkeit gegenüber.

Loesch fordert eine möglichst enge Begrenzung des Begriffs „literarischer Impressionismus" und läßt die Gebrüder Goncourt als Impressionisten der Literatur nur mit Bezug auf ihre Berührungspunkte mit den impressionistischen Malern gelten. Diese Definition ist vielleicht für die Goncourts zutreffend, kann

---

[4]) Petit de Julleville.
[5]) Loesch.
[6]) Spronk, Maurice (zitiert nach Loesch).

aber nicht für den literarischen Impressionismus im allgemeinen gültig sein, da sie den Dichter in zu starkem Maße vom Maler abhängig macht. Abgesehen von den Parallelen, die sich hinsichtlich der ästhetischen Ideen und der Technik ohne weiteres ergeben, ist anzunehmen, daß der Impressionismus als literarische Richtung naturgemäß und durchaus selbständig auf Grund der herrschenden materialistischen Weltanschauung, unabhängig von den gleichgerichteten malerischen Bestrebungen, entstanden ist. Er stellt eine Entwicklungsphase innerhalb der modernen Literaturgeschichte dar und ist organisch aus der Reaktion gegen eine vorhergehende Kunstanschauung erwachsen. Die impressionistischen Kunstwerke der Literatur sind daher keineswegs aus der systematischen Uebertragung der impressionistischen Ideen der Maler entstanden, wie man bei den Goncourts auf Grund ihrer nahen Verwandtschaft zur Malerei annehmen kann. Allerdings kann mit Recht behauptet werden, daß die Entdeckung dieser, in ihren Anfängen noch mißverstandenen, literarischen Bewegung auf den Einfluß der Malerei zurückzuführen ist. Ebenso wie der Impressionismus eines Courbet als solcher zunächst nicht erkannt sondern den realistischen Bestrebungen der Zeit gleichgewertet ist, bis die zufällige Entstehung eines Spottnamens die neuen Ideen als selbständigen Zweig innerhalb des Realismus kennzeichnet, existiert auch in der Literatur — schon vor den Brüdern Goncourt — ein Impressionismus, der ebenfalls das Schicksal hat, der herrschenden realistischen Kunstanschauung zugeordnet zu werden — ohne jede Unterscheidung. Erst der Roman Alphonse Daudets *Les Rois en exil* und vor allem das Werk der Gebrüder Goncourt, das eine Parallele mit dem Impressionismus der Schwesterkunst ganz eindeutig zum Ausdruck bringt, richtet das Augenmerk der Kritiker auf diese neue Möglichkeit in der Literatur. Eine systematische Uebertragung technischer Mittel aus der Malerei in den Roman ist bei den Goncourts unverkennbar; — beide betrachten eine zeitlang die Malerei als ihren Lebensberuf. Doch diese Tatsache, die rein persönlichen Verhältnissen entspringt, ist kein Grund, den Ursprung des literarischen Impressionismus in Malerkreisen zu suchen. Daß um die 80er Jahre sich ganz im allgemeinen eine Beeinflussung von seiten der Malerei bemerkbar machte, erklärt der Umstand, daß die Malerei auf Grund ihrer Ausdrucksmittel tatsächlich die *berufene Kunst* des Impressionismus darstellt. Die Annahme der „Uebertragung" ist ohne weiteres hinfällig, wenn feststeht, daß schon Flaubert impressionistisch geschrieben hat. Ganz abgesehen von der Tatsache, daß z. Z. der Entstehung der *Madame Bovary* von einem malerischen Impressionismus noch nicht die Rede sein konnte, ist auch Flauberts Interesse an der Kunst der Maler viel zu gering, als daß hier nur der geringste Anhaltspunkt für eine Beeinflussung von seiten der Kunst der Maler gegeben wäre. In diesem Sinne äußert sich Hatzfeld in der „Idealistischen Philologie" (Bd. 3 Juni 1927. 2. Heft). Bei dem Vergleich des *Don*

Quijote mit *Madame Bovary* sagt er u. a.: „Das malerische Bewegungsmoment verdichtet sich schließlich zur impressionistischen Vision. Ich glaube, daß diese eine Realitätserhöhung bedeutet, die bei aller phänomenologischen Aehnlichkeit mit dem Malerimpressionismus in keiner Weise von diesem abhängt." In einer Anmerkung dazu: „Ich betone diesen Punkt, weil verschiedene Arbeiten, z. B. Loesch 'Die impressionistische Syntax der Goncourt', den sprachlichen Impressionismus ohne weiteres als eine bewußte Analogie zum malerischen auffassen. Was für die Goncourts stimmt, wäre für Flaubert eine anachronistische Annahme."[7]) Weiter sagt Hatzfeld: „1857, als der Impressionismus in diesem Sinne noch nicht existiert, malt Flaubert schon seinen Stuhlvermieter, der beladen mit Stühlen von weitem den Eindruck eines wandelnden Stuhlhaufens mit Armenden und Fußspitzen macht: «Un grand échafaudage de chaises qu'un homme portait... Il en était si surchargé que l'on apercevait seulement la pointe de ses sabots avec le bout de ses deux bras écartés droit. C'était Lestiboudois».

Walzel beschäftigt sich in seinem Werk: „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" (3. Bd. im „Handbuch der Literaturwissenschaften") an verschiedenen Stellen mit dem Problem des Impressionismus oder der „Eindruckskunst". Er betont zunächst die „Ausschaltung des Dingbegriffs, Ausschaltung der Vorstellungen, aus denen Dingbegriffe entstehen."[8]) Der Dichter will die Vorstellung und das Erinnerungsbild ausschalten, um — wie der impressionistische Maler — dem momentanen, von aller Erfahrung losgelösten Eindruck gerecht zu werden. „Unmittelbare sinnliche Wahrnehmung wird ausgespielt gegen die Ergebnisse der Verarbeitung älterer Eindrücke. Nichts erscheint solcher Kunstrichtung schädlicher als das Nachdenken."[8]) Dem Dichter bieten sich allerdings mehr Schwierigkeiten, bloße Eindrücke wiederzugeben, als dem Maler, da er als Ausdrucksmittel nur das Wort besitzt und daher dem Denken stets nahe bleibt.[9])

Walzel zieht außerdem in seinen Ausführungen die Stellungnahme anderer Literarhistoriker hinzu: Theodor A. Meyer legt in „Das Stilgesetz der Poesie" besonderen Wert auf die Fähigkeit des Dichters, den Leser zum Miterleben zu zwingen.[10]) Es ist dies mit anderen Worten die Forderung Brunetières nach dem *don de l'illusion:* „Neben ein Beschreiben, wie es früher geübt worden war, scheint da eine unmittelbare Wiedergabe des Lebens zu treten... Der Eindruckskünstler erzielt das Gefühl, als stelle er die Dinge unmittelbar vor uns hin, als erstünden sie in seinen Worten zu unmittelbarem und daher auch umso kräftigerem Miterleben".[11]) Auch Leo Spitzer (Literaturblatt für germanische

[7]) Wobei Hatzfeld bei Flaubert Impressionismus voraussetzt.
[8]) Walzel „Gehalt und Gestalt" S. 88.
[9]) ibi S. 90.
[10]) ibi S. 271.
[11]) ibi S. 272.

und romanische Philologie 1918) spricht von dem „Bedürfnis des Impressionisten, jeden Eindruck im Leser nachzuerzeugen".[12]) Im Gegensatz zu Spitzer und Meyer verlangt Jacobsen in *Niels Lyhne* vom Dichter selbst eine gesteigerte Einfühlung und eine „gesteigerte Fähigkeit, dem Gebilde seiner Fantasie Eindruckhaftes zu schenken und diese Eindrücke in Worte umzusetzen. Eindringlicheres Miterleben, dem die Erscheinung auch in ihren heimlichsten Zügen sich enthüllt... wird dem Dichter vorgeschrieben."[13]) Hier handelt es sich nicht mehr darum, die sinnliche Wahrnehmung unmittelbar zu materialisieren und zwar in einer Form, die in dem Leser die entsprechenden Empfindungen wachruft, die ihn mitten in die Situation hineinversetzt und ihn lebhaften Anteil am Geschehen nehmen läßt; hier handelt es sich nicht mehr darum anzudeuten, sondern der Dichter verläßt seinen objektiven Standpunkt dem Geschehnis gegenüber und läßt dieses zwanglos auf sich einwirken. Er gibt nicht mehr sinnlich Wahrgenommenes wieder sondern persönlich Erlebtes, wobei er zur besseren Aufnahme der „letzteren und sinnlichen Züge" die Erscheinung intensiv miterlebt. Ein subjektives Element kennzeichnet diesen Impressionismus, der von dem ursprünglichen objektiven Streben nach der *sensation*, dem Eindruck, übergeht zu der Gestaltung von Eindruckhaftem, das den Stempel persönlichen Erlebens trägt.

Im Anhang zu Scherers „Geschichte der deutschen Literatur" betrachtet Walzel Impressionismus und Expressionismus in ihrem Verhältnis zueinander. Beide Ausdrücke sind Schlagworte und sagen ihm zu wenig.[14]) Er stellt daher einer Kunst, deren höchster Wert in der Fähigkeit des Treffens liegt, eine andere gegenüber, die das „Abbild der Wirklichkeit durch freie künstlerische Gestaltung ersetzt."[14]) Doch beide Richtungen stellen nicht ohne weiteres einen unüberbrückbaren Gegensatz dar. Vielmehr scheinen einzelne Stufen des Impressionismus den Ausgangspunkt für den Expressionismus zu bilden. Dem impressionistischen Künstler galt zunächst nur der Eindruck etwas, der Gegenstand als Dingbegriff wurde entwertet, während das Auge allein maßgebend war. Dadurch — sagt Walzel — wurde „der persönlichen Willkür Tür und Tore geöffnet."[15]) Man negierte nun nicht nur die Existenz einer in Erinnerung u. Erfahrung basierenden Wirklichkeit, sondern die Möglichkeit einer gesetzlichen Verwandtschaft der Eindrücke mehrerer Menschen. Wahrheit erscheint als etwas rein Persönliches — da jeder Einzelne die Welt anders sieht; „nun galt es nur noch durch die künstlerische Leistung zu verraten, wie der einzelne Künstler die Welt sehe."[15]) Der beabsichtigten Objektivität folgt ein hemmungsloser Subjektivismus. „Aus dem Aeußeren

---

[12]) Walzel „Gehalt und Gestalt" S. 91.
[13]) ibi.
[14]) Scherer-Walzel „Geschichte der deutschen Literatur" S. 669.
[15]) ibi S. 676.

ging es über in das Innere. Man begann geheimnisvollen Offenbarungen der eigenen Seele nachzugehen. Das Ich sollte sich aussprechen, es sollte den dunklen Stimmen seiner Innenwelt lauschen. Von einer höchsten Entwicklungsstufe des Realismus eröffnete sich unversehens ein Weg ins Romantische hinein."[16]) So löst sich der ursprünglich starre Gegensatz zweier Kunstanschauungen in ein reibungsloses Ineinanderübergehen. Der Ursprung der Eindruckskunst, der Kunst des Treffens, liegt in der objektiven, von der eigenen Persönlichkeit abstrahierenden Haltung des Beobachters. Die Entwicklung strebt jedoch bewußt von dem ins rein Wissenschaftliche führenden Weg des Realismus, dem Naturalismus, fort und bildet in ihren Ausläufen den Ausgangspunkt für ihren ursprünglichen Gegenpol.

Wenzel in seiner Dissertation: „Der literarische Impressionismus dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets" sieht in der illusionistischen Darstellung das Hauptgesetz des Impressionismus. Der Wunsch des Künstlers, „die Welt und das Leben naturgetreu und illusionistisch zu reproduzieren", naturgetreuer als die starre und unbeholfene Darstellungsweise der Realisten es vermochte, gibt den Anlaß zu einer neuen Art die Umwelt zu betrachten, zu neuem Sehen und Hören. Ein vom Wissen gelöstes, unmittelbares, sinnliches Erfassen der Außenwelt, schaltet die Tätigkeit der Reflexion aus.[17])

Die illusionistische Tendenz, die als Grundzug das impressionistische Kunstwerk durchzieht, erklärt einmal die Eigenart der impressionistischen Kunstauffassung, d. h. die neue bisher unbekannte Auffassung der Umwelt, entscheidet zum anderen die Frage nach der subjektiven oder objektiven Einstellung des Dichters: „Er (der Impressionist) glaubte, daß nur die Wiedergabe des objektiv Wahrgenommenen illusionistisch wirkt... Die Umwelt wird so objektiv als möglich und unbeeinflußt vom empirischen Wissen und von dem Bestreben, irgend etwas Persönlich-Subjektives auszudrücken, von den Sinnesorganen des Einzelnen, der das Sinneserlebnis wiedergibt, aufgefaßt..."[18])

Im Gegensatz zu Loesch und Brunot betrachtet Wenzel die sogenannte Subjektivität (welche gleichzusetzen ist mit der sinnlich-subjektiven Auffassung nach Loesch) nur als Folgerung der objektiven Anschauungsweise und ersetzt „Subjektivität" durch „äußerste Konsequenz des Objektivismus der Realisten".

---

[16]) Scherer-Walzel „Geschichte der deutschen Literatur" S. 676.
[17]) Wenzel.
[18]) ibi.

II. Flaubert als Begründer des literarischen Impressionismus (situationelle Darstellung) in Frankreich.

Allgemeines.

Es hat sich gezeigt, daß der literarische Impressionismus in Frankreich nicht einem festabgesteckten Ziel zustrebt, sondern im Laufe seiner Entwicklung tiefgreifende Umwandlungen erfährt. Aus der realistischen, dem Naturalismus nahestehenden, Reaktion gegen den Gefühlskult der Romantik entwickelt sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wiederum ein nahezu romantisch-subjektiver Kunstzweig, der zunächst dem Symbolismus nahesteht, später geradezu dem Expressionismus den Weg ebnet.[19]) Der Impressionismus der 60er Jahre in seiner sachlich-kühlen, vom Ich abstrahierenden Realistik, bietet daher ein wesentlich anderes Bild, als die nur auf die subjektiv-sinnliche Erregbarkeit des Einzelnen eingestellte Eindruckskunst der Jahrhundertwende. In dem einen Fall Gestaltung von Eindruckhaftem und Wandel des sinnlichen Eindrucks zum Erlebnis im L e s e r — wobei der Autor als Persönlichkeit vollkommen unsichtbar bleibt — im andern Fall derselbe Vorgang bereits im Autor selbst. Die vermittelnde Haltung des objektiven und unpersönlichen Berichterstatters weicht in der weiteren Entwicklung dem unmittelbaren Erleben.

Wesentlich für die vorliegende Arbeit, die von dem Entstehen des Impressionismus handeln soll, ist nur die Kunst des Treffens, die in der Reaktion gegen das „Ich" im Kunstwerk ihre Begründung findet. Von diesem ursprünglichen Impressionismus sagt E. Lerch: „Das Wesen des Impressionismus besteht darin, daß der Autor vorzugsweise das mit den Sinnen Wahrgenommene gibt, unter möglichster Ausschaltung der korrigierenden Tätigkeit des Verstandes, der Reflexion. Der l i t e r a r i s c h e Impressionismus verfährt so, daß der Autor sein eigenes Ich (seinen überlegenen Standpunkt, der die Ereignisse im Zusammenhang überschaut) tunlichst ausschaltet und die Ereignisse vielmehr so erzählt, wie ein Augenzeuge sie nacheinander erleben würde, als Eindrücke (Impressionen) dieses Augenzeugen."[20]) Es ist offenbar, daß man bei den Gebrüdern Goncourt, — die man bisher als die Begründer des literarischen Impressionismus in

[19]) Walzel.

[20]) E. Lerch, Frankreichkunde: „Französische Sprache und französische Wesensart" S. 120.

Frankreich bezeichnet hat, — von einem Impressionismus in diesem Sinne nicht mehr reden kann. Es scheint vielmehr so, als ob sie in dem oben dargelegten Entwicklungsgang schon die zweite Stufe darstellen, die mit einer stärkeren Betonung der Persönlichkeit des Dichters von dem ursprünglich eingeschlagenen Wege abweicht. Eher könnte man in Maupassant einen Vertreter dieses unpersönlichen Impressionismus sehen. Und was ist natürlicher, als daß man bei der Suche nach dem eigentlichen Begründer der neuen Kunstanschauung auf seinen Lehrmeister stößt — auf Flaubert. In der Tat zeigt sich, daß Flaubert, dessen Schaffen für die Entwicklung des modernen Romans in Frankreich von ausschlaggebender Bedeutung war, auch dem literarischen Impressionismus den Weg gewiesen hat.

E. Lerch sagt von Flaubert: „Der Begründer des realistischen Romans wurde er nicht, weil er weniger empfunden hätte als die Romantiker — sondern im Gegenteil, weil er litt unter seinen Gefühlen, weil er in der Abtötung der Gefühle, in der Unpersönlichkeit die einzige Rettung sah."[21]) Persönliches Leiden war der Grund, warum der tiefempfindende, leidenschaftliche Romantiker den gewaltsamen Wandel zum Realisten in sich vollzog. Doch auch hier blieb er sich im Grunde genommen treu: Flaubert, der in seinem leidenschaftlichen Empfinden nie einen Mittelweg gekannt hat, fiel auch in diesem Wandel in das andere Extrem; er wurde nicht nur Realist sondern Impressionist, indem er unter konsequenter Ausschaltung des eigenen Ich, unter möglichster Negierung der „korrigierenden Tätigkeit des Verstandes, der Reflexion", die „Situation", d. h. den momentanen sinnlichen Eindruck, auf einen unbeteiligten, unpersönlichen Augenzeugen für sich sprechen ließ.

In dieser Arbeit soll der Versuch unternommen werden, nachzuweisen, daß Flaubert in der Tat diese unpersönliche, vom eigenen Ich abstrahierende Kunstanschauung bewußt gepflegt hat und somit als Begründer des literarischen Impressionismus anzusprechen ist. „Insofern schon Flaubert sein Ich aus der Erzählung konsequent ausschaltet, ist er als der Begründer des literarischen Impressionismus anzusehen."[22])

Die Bezeichnung „Impressionismus" wurde von Brunetière und zwar unter falschen Voraussetzungen von der Malerei auf die Literatur übertragen.[23]) Wenn man hinzunimmt, daß selbst in der Malerei „Impressionismus" als Bezeichnung der entsprechenden Kunstrichtung einer sachlichen Begründung entbehrt,[24]) wird ver-

[21]) E. Lerch, *Novembre* S. 109.

[22]) E. Lerch, Frankreichkunde S. 121.

[23]) Brunetière nahm an, die Entstehung des literarischen Impressionismus sei auf den Einfluß der Maler zurückzuführen (siehe S. 1).

[24]) Die Bezeichnung „Impressionismus" ist in Malerkreisen rein zufällig entstanden und zwar aus Anlaß der Ausstellung eines Bildes von Claude Monet (1872), das dieser mit *impression* betitelte, und das zum ersten Mal in der Malerei die neuen Ideen eindeutig zum Ausdruck brachte. Man nahm sie nicht ernst, und die Kritik belegte Monet und seine Anhänger mit dem Spottnamen *les impressionistes*.

ständlich, daß die, leider geläufige, Bezeichnung zumindest für die Literatur nur als unzureichend betrachtet werden muß — Walzel betont, daß „Impressionismus" ein Schlagwort ist und ihm als solches zu wenig besagt.[25]) Auch von dem unpersönlichen, ganz auf dem Erfassen der „momentanen Situation" basierenden Schaffen Flauberts kann uns „Impressionismus" nur einen verschleierten Begriff geben. Der charakteristischen Darstellung Flauberts entsprechend, die ja immer wieder auf die Situation zurückgeht und stets diese für sich sprechen läßt, könnte man eher von einer „situationellen Darstellung" sprechen, die Situation und nicht der Eindruck, den sie im Autor hervorruft, steht im Vordergrunde. Flaubert wollte keineswegs ein Eindruckskünstler im Sinne der Goncourt sein, die letzten Endes die eigene Auffassung als Maßstab nahmen. Indem Flaubert als Autor vollkommen unsichtbar blieb, wollte er dem Leser die Illusion übermitteln, selbst Augenzeuge des Geschehens, der „Situation", zu sein.

Auch dieses illusionistische Bemühen, in dem Wenzel das Hauptcharakteristikum des impressionistischen Autors sieht, ist bei Flaubert bewußt. Während der Arbeit an *Madame Bovary* äußert er sich verschiedentlich darüber in seiner *Correspondance:* «... ce livre aura été pour moi un tour de force prodigieux, tant le style, la composition, les personnages et l'effet sensible sont loin de ma manière naturelle.» (Corr. II 325).

«La première qualité de l'art et son but est l'illusion.» (Corr. 344).

«Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée; je n'ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'oeuvre.» (Corr. IV 164).

«Les procédés de roman que j'emploie ne sont pas bons, mais il faut bien commencer par là pour faire voir.» (Corr. IV 227)

Bei der Auswahl der Werke, die zur Behandlung herangezogen sind, war eine enge Begrenzung nicht zu umgehen. Um die Möglichkeit eines Einflusses auf Flaubert auf ein Minimum zu beschränken — es handelt sich hier um einen ev. Einfluß der Gebrüder Goncourt (daß ein solcher von der Malerei ohne weiteres abzulehnen ist, wurde schon erwähnt) — konnten nur Werke, deren Veröffentlichung vor dem literarischen Wirken der Goncourt zu datieren ist, berücksichtigt werden. Das erste bedeutendere literarische Erzeugnis der Goncourt *Charles Demailly* fällt in das Jahr 1860. Die übrigen folgen in kurzer Reihenfolge: *Soeur Philomène* 1861, *Renée Mauperin* 1864, *Germinie Lacerteux* 1865, usw. Der erste Roman *En 18* ... (veröff. 1851) ist wohl für die neue literarische Kunstrichtung zu unbedeutend, als daß er

---

Die Verhöhnten nahmen diesen Spottnamen als Kampfbezeichnung ihrer Gruppe auf und bildeten zur Verfechtung ihrer zunächst stark bekämpften Ideen die Schule der *impressionistes*.

[25]) Siehe S. 14.

irgendwelchen Einfluß auf den reiferen Flaubert hätte haben können (abgesehen davon, daß Flaubert dies Werk höchstwahrscheinlich nicht gekannt hat). Auch von dem *Journal* der Goncourt, das in den Jahren 1887—96 in 9 Bänden veröffentlicht wurde, dessen Entstehungsbeginn allerdings schon vor 1860 anzusetzen ist, hat Flaubert wahrscheinlich nicht Kenntnis gehabt, da zwischen ihm und den beiden Brüdern eine nähere Beziehung damals nicht bestanden hat. Die Auswahl in den Werken Flauberts ist daher sehr beschränkt: von seinen realistischen Werken, — oder richtiger von seinen Werken, die nach seinem Wandel zum Realisten entstanden sind, ist *Madame Bovary* (als Buch veröff. 1857, in der *Revue de Paris* schon 1856) das erste, das größte, aber auch das einzige, das berücksichtigt werden kann (der nächste realistische Roman *L'éducation sentimentale* wurde 1869 veröffentlicht). Die romantischen Jugendwerke schließen sich von selbst aus, während die Reisebeschreibung *Par les Champs et par les Grèves* in gewissen Teilen herangezogen werden konnte.

Die Entstehungsgeschichte der *Madame Bovary*, in deren Verlauf, oder vielmehr in deren Entstehung selbst der äußere Anlaß zu Flauberts innerlichem Umschwung begründet liegt, scheint mir interessant und wichtig genug, um mit einigen Worten darauf einzugehen. Die folgenden Zitate sind den „*Souvenirs littéraires*" Maxime Du Camps entnommen, eines intimen Jugendfreundes Flauberts.

Unter dem Eindruck eines Gemäldes von Breughel *Tentation de Saint Antoine* begann Flaubert die erste Fassung seiner *Tentation*.[26]) Mit dem fertigen Manuskript trat er vor seine beiden Freunde Bouilhet und Du Camp und vertraute ihnen in mehreren Sitzungen von insgesamt 32 Stunden sein erstes großes Werk an. Die Kritik der Freunde war, dem Wunsch des Autors entsprechend, kurz und ehrlich. Sie lautete: «Nous pensons qu'il faut jeter cela au feu et n'en jamais reparler.» Obwohl diese offene Kritik für den jungen, selbstbewußten Autor[27]) niederschmetternd war, verschloß er sich nicht der besseren Einsicht der beiden anderen. Sie sagten: «Il faut renoncer aux sujets diffus qui sont tellement vagues par eux-mêmes que tu ne réussis pas à les concentrer; du moment que tu as une invincible tendance au lyrisme, il faut choisir un sujet où le lyrisme serait si ridicule que tu seras forcé de te surveiller et d'y renoncer. Prends un sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine, quelque chose comme la Cousine Bette, comme le Cousin Pons, de Balzac, et astreints-toi à le traiter sur un ton naturel, presque

26) «Ce fut à Gènes, dans le palais Doria, devant un tableau de Teniers ou de Breughel d'Enfer, qu'il conçut l'idée de sa Tentation de saint Antoine. Je note le fait, et l'on verra qu'il eut plus tard de l'influence sur sa destinée, car c'est de la Tentation de saint Antoine qu'est incidemment sorti le roman de Madame Bovary.» (Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* I S. 218.)

27) Zu Beginn der Vorlesung sagte er: «Si vous ne poussez pas de hurlements d'enthousiasme, c'est que rien n'est capable de vous èmouvoir.» (Souv. lit. I. S. 313.)

familier, en rejetant ces digressions, ces divagations, belles en soi, mais qui ne sont que des hors d'oeuvres inutiles au développement de ta conception et fastidieuses pour le lecteur».[28]) Du Camp äußert sich darüber weiter in seinen *Souvenirs littéraires:* «Cette consultation eut sur lui une influence décisive; il n'en pouvait méconnaître la bonne foi... bien souvent, au cours de notre existence, il m'a dit: J'étais envahi par le cancer du lyrisme, vous m'avez opéré; il n'était que temps, mais j'en ai crié de douleur.»[29]) Schließlich war es Bouilhet, der am folgenden Tag Flaubert einen Vorschlag machte: «Pouquoi n'écrirais- tu pas l'histoire de Delaunay?» Flaubert nahm diesen Vorschlag mit Begeisterung auf. Zu der Geschichte dieses Delaunay[30]) gibt Du Camp folgende Erklärung: «Delaunay était un pauvre diable d'officier de santé qui avait été l'élève du père Flaubert et que nous avions connu. Il s'était établi médecin près de Rouen, à Bon-Secours. Marié en premières noces à une femme plus âgée que lui qu'il avait crue riche, il devint veuve et épousa une jeune fille sans fortune qui avait reçu quelque instruction dans un pensionnat de Rouen. C'était une petite femme sans beauté, dont les cheveux d'un jaune terne encadraient un visage piollé de taches de rousseur. Prétentieuse, dédaignant son mari, qu'elle considérait comme un imbécile, ronde et blanche avec des os minces qui n'apparaissaient pas, elle avait dans la démarche, dans l'habitude générale du corps, des flexibilités et des ondulations de couleuvre; sa voix, déshonorée par l'accent bas-normand, était plus que caressante, et dans ses yeux de couleur indécise et qui, selon les angles de lumière, semblaient verts, gris ou bleus, il y avait une sorte de supplication perpétuelle. Delaunay adorait cette femme, qui ne se souciait guère de lui, qui courait les aventures et que rien n'assouvissait. Elle était la proie d'une des formes de la grande névrose qui ravage les anémiques. Atteinte de nymphomanie et de prodigalité maniaque, elle était peu responsable, et, comme on ne la soignait que par de bons conseils, elle ne guérissait pas. Accablée de dettes, poursuivie par ses créanciers, battue par ses amants, pour lesquels elle volait son mari, elle fut prise d'un accès de désespoir et s'empoisonna. Elle laissa derrière elle une petite fille, que Delaunay résolut d'élever de son mieux; mais le pauvre homme, ruiné, épuisant ses ressources sans parvenir à payer les dettes de sa femme, montré au doigt, dégoûté de la vie à son tour, fabriqua lui-même du cyanure de potassium et alla rejoindre celle dont la perte l'avait laissé inconsolable».

«Ce fut ce drame intime — fährt Du Camp fort — joué à quatre ou cinq personnages dans une obscure bourgade, que

---

[28]) Souv. lit. I S. 317.
[29]) ibi.
[30]) Er hieß in Wirklichkeit *Delamare* (nach persönlicher Angabe von Professor Dr. Lerch).

Bouilhet proposa à Flaubert, que celui-ci accepta avec empressement et qui est devenu Madame Bovary. Il est certain que jamais Flaubert n'aurait pensé à écrire ce roman si l'exécution de la Tentation de saint Antoine l'avait satisfait.»[31]) Es ist meines Erachtens allerdings verfehlt, dieser Episode zuviel Bedeutung bzgl. der weiteren Entwicklung unseres Autors zum Realisten beizumessen. Ohne Zweifel war die scharfe und offene Kritik der Freunde der äußere Anlaß zum Umschwung, und ohne den Vorschlag Bouilhets hätte Flaubert wahrscheinlich nicht daran gedacht, *Madame Bovary* zu schreiben. Flaubert hätte jedoch sicherlich nicht dem Rat der beiden Freunde so konsequent Folge geleistet, indem er unter gewaltsamer Ausschaltung aller persönlichen Regungen und des mächtigen inneren Drängens sich völlig aus dem Kunstwerk ausschaltete und als wahrhaft „unpersönlicher" Autor verfuhr, wenn nicht eine innere Notwendigkeit ihn von selbst dahin getrieben hätte. Die eigentliche Begründung zu seinem Wandel liegt in der Flucht vor sich selbst, in dem aussichtslosen Kampf mit dem mächtigeren „Ich", während das Eingreifen der Freunde nur den willkommenen Anlaß bot. Auch ohne diesen hätte Flauberts Einstellung zum Kunstwerk notwendigerweise dieselbe Entwicklung genommen.[32])

Wie oben schon angedeutet wurde, konnte auch die Reisebeschreibung *Par les Champs et par les Grèves* verwendet werden. 1847 durchreiste Flaubert mit Maxime Du Camp die Bretagne. Ihre Erlebnisse haben die beiden Freunde unter dem oben erwähnten Titel in Form eines Tagebuches niedergeschrieben,[33]) ein Werk, von dem Du Camp in seinen *Souvenirs littéraires* u. a. sagt: «Je dirai cependant qu'il y a au milieu de ce fatras juvénile des pages de Flaubert qui sont excellentes et de sa meilleure main . . .»[34]) In diesem Werk, dessen Entstehung auf Grund der während der Reise gesammelten Notizen — kurz nach der Rückkehr zu datieren ist,[35]) zeichnet sich die episodenhafte Darstellung zum Teil schon durch bewußte situationelle Auffassung aus; der Autor erweckt den Eindruck, daß er gewissermaßen als Reporter die Zeilen auf der Reise selbst niederschreibt. Daß dies b e w u ß t geschieht, geht schon daraus hervor, daß die angeführten Beispiele situationeller Darstellung in den eigentlichen dokumentarischen Aufzeichnungen jeder Grundlage entbehren. Man müßte schon annehmen, Flaubert habe die unvollständigen Aufzeichnungen aus dem Gedächtnis heraus ergänzt. Ob dies nach Jahresfrist für die

---

[31]) Souv. lit. S. S. 319, 320.

[32]) Die Glaubwürdigkeit des Berichtes von Du Camp ist mehrfach kritisiert worden, z. B. von A.-M. Gossez, *Mercure de France,* 16. 7. 1911, und von René Dumesnil, *La publication de Madame Bovary,* Amiens 1928.

[33]) Flaubert schrieb die ungeraden, M. Du Camp die geraden Kapitel.

[34]) Souv. litt.

[35]) J'ai retrouvé une lettre de Gustave, — fin mai 1848, — par laquelle il m'accuse réception du dernier chapitre que je venais de lui expédier." Souv. litt. I. S. 265.

Wiedergabe momentaner Eindrücke möglich ist, wäre stark zu bezweifeln. Näher steht die Annahme, daß Flaubert die ursprünglichen kurzen Notizen nicht nur stilistisch sondern auch inhaltlich ergänzt und abgerundet hat. In diesem Falle können wir die situationelle Darstellung als bewußtes Stilmittel betrachten.

1. Die situationelle Anschauungsweise.

Flaubert will die eigene Persönlichkeit völlig aus dem Kunstwerk ausschalten, indem er sein überlegenes Wissen um den Lauf der Dinge, die Allwissenheit des Autors, möglichst außer Acht läßt. Er erzählt nicht, um vom überlegenen Standpunkt des Schöpfers Vergangenes zu erklären, Gegenwärtiges zu durchschauen und auf Zukünftiges hinzuweisen. Als einfühlender Augenzeuge, der scheinbar den einzelnen Situationen beiwohnt, berichtet er unreflektiert, was er sieht und hört, so wie es dem unmittelbaren, sinnlichen Eindruck, der Situation, entspricht, oder aber er berichtet vom Standpunkt seiner Personen — ebenfalls „situationell" — deren Beobachtungen. Flaubert will unpersönlich sein, nicht nur wie der Realist, der im Kampf gegen den Ichkult die eigenen Empfindungen aus dem Werk verbannt. Flaubert verleugnet sowohl sein Denken und Fühlen wie auch jede persönliche Reflexion über den Wirklichkeitswert des Situationell-Erfaßten. Wenn der Realist, in späteren Jahren auch der Naturalist, die Welt zeichnen, wie sie ist, d. h. wie sie von ihr wissen, daß sie ist, gibt Flaubert sie wieder, wie sie scheint, d. h. wie er sie wahrzunehmen glaubt. Die Reflexion über die Beziehungen zur Wirklichkeit und den inneren Zusammenhang überläßt er dem Leser. Er fühlt sich als Augenzeuge in die einzelnen Situationen ein und erfaßt das Momentan-Wahrnehmbare, das charakteristische Geschehen des Moments, um es unreflektiert wiederzugeben. Der Leser kann auf Grund der „Situation", die der Autor ihm vermittelt, die notwendigen Schlußfolgerungen ziehen, die die einzelnen Beobachtungen zu einem logischen Ganzen zusammenfügen. Nur der momentane, sinnliche Eindruck, durch den die Situation blitzlichtartig erhellt wird, ist maßgebend. Der Augenzeuge berichtet lediglich, was er hört und sieht ohne Hinzufügen persönlicher Reflexion.

Zu Beginn des Romans wird *Charles Bovary* eingeführt. Er sitzt zum ersten Mal im Schulzimmer, der Lehrer fragt ihn nach seinem Namen, es heißt: «Le nouveau articula d'une voix bredouillante, un nom inintelligible.

— Répétez! —

Le même bredouillement de syllabes se fit entendre, couvert par les huées de la classe.

— Plus haut! cria le maître, plus haut!

Le nouveau, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot: ‚Chabovari'.

Ce fut un vacarme qui s'élança . . .

Cependant, sous la pluie des pensums, l'ordre peu à peu se rétablit dans la classe, et le professeur, parvenu à saisir le nom de Charles Bovary, se l'étant fait dicter, épeler et relire, commanda tout de suite au pauvre diable d'aller s'asseoir sur le banc de paresse, au pied de la chaire.» (M. B. S. 3) Der Autor verrät nicht von vorneherein den Namen des Neuen. Er gibt die Darstellung vielmehr vom Standpunkt des zufälligen Augenzeugen, der das unverständliche Murmeln ebenso wenig deuten kann wie die übrigen beteiligten Personen. Er kann auch nur ein *Charbovari* verstehen, ohne jedoch durch irgendwelche korrigierende Reflexion das Mißverständnis zu klären. Situationell ist ebenfalls *il ouvrit une bouche démesurée* statt eines reflektierenden *il ouvrit la bouche démesurément*. Der Augenzeuge sieht zunächst einen weitgeöffneten Mund als momentan charakteristisch für die Situation.

«Les têtes se courbèrent sur les cartons.» Der Augenzeuge sieht nur die Bewegung der Köpfe. Er abstrahiert von seiner Reflexion, die ihm sagt, daß die Bewegung auf die einzelnen Personen zurückzuführen ist. Er erfaßt nur die ihm sichtbare Einzelerscheinung.

Charles hat bei M. Rouault um die Hand seiner Tochter angehalten. Dieser will ihm deren Antwort, im günstigen Fall, dadurch mitteilen, daß er die Fensterläden öffnet. Nachdem Charles eine Weile draußen gewartet hat: «Tout à coup un bruit se fit contre le mur; l'auvent s'était rabattu, la cliquette tremblait encore.» (M. B. S. 33) Nichts weiter, nicht einmal der Hinweis, daß M. Rouault den Laden selbst geöffnet hat, obwohl der Leser schon darauf vorbereitet ist.

Die Hochzeitsgäste treffen ein: «De temps à autre, on entendait des coups de fouet derrière la haie; bientôt la barrière s'ouvrait: c'était une carriole qui entrait.» (M. B. S. 35) Der Augenzeuge hört zunächst nur den Peitschenschlag hinter der Hecke; erst als die Tür sich öffnet, sieht er, daß es sich um einen Wagen handelt. «Galopant jusqu'à la première marche du perron, elle s'y arrêtait court, et vidait son monde qui sortait par tous les côtés en se frottant les genoux et en s'étirant les bras.» Bezeichnend für die situationelle Anschauung Flauberts ist der Ausdruck *vidait son monde*. Der reflektierende Autor würde die Leute aussteigen lassen, während der nichtreflektierende Augenzeuge der Situation entsprechend die Handlung der Kutsche zuordnet. «. . . et l'on voyait à côté d'eux, ne soufflant mot dans la robe blanche de sa première communion rallongée pour la circonstance, quelque grande fillette de quatorze ou seize ans, leur cousine ou leur soeur aînée, sans doute.» (M. B. S. S. 35, 36)

Der Autor als solcher weiß, ob die *grande fillette* die Kusine oder die Schwester ist, er kennt auch ihr Alter, während der Augenzeuge, der Situation entsprechend, nur vermuten kann.

Eine Gemäldegalerie wird dargestellt: «. . . et tous ces grands carrés noirs bordés d'or sortaient, ça et là, quelque portion plus claire de la peinture, un front pâle, deux yeux qui vous regardaient, des perruques se déroulant sur l'épaule poudrée des habits rouges, ou bien la boucle d'une jarretière au haut d'un mollet rebondi.» (M. B. S. 66)

«Sur la ligne des femmes assises, les évantails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchons d'or tournaient dans les mains entr'ouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus.» (M. B. S. 70) Die Aufmerksamkeit des Augenzeugen wird auf die besonders hervortretenden Gegenstände und Bewegungen hingelenkt, auf die Fächer, die sich bewegen, auf die Blumensträuße und die halbgeöffneten Hände, die in weißen Handschuhen stecken usw.; ebenso wie in dem folgenden Beispiel werden die wesentlichen, charakterisierenden Momente der Situation festgehalten, ohne reflektierende Bezugnahme auf die Personen, denen die einzelnen Erscheinungen zuzuordnen sind: «. . . les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.» (M. B. S. 70) Der Augenzeuge sieht nicht die Personen, die tanzen, sondern das, was während der Bewegungen als momentan-charakteristisch besonders in die Augen springt — eben das gleichmäßige Aufsetzen der Füße, die Bewegungen der Hände, das Rauschen der Kleider usw.

Emma lauscht einer Unterhaltung, die sie aber nicht versteht: «Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine de mots qu'elle ne comprenait pas. On entourait un tout jeune homme qui avait battu la semaine d'avant Miß Arabelle et Romulus, et gagné deux mille louis à sauter un fossé en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraissaient; un autre de fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.» (M. B. S. 71) Die Darstellung geschieht von dem unwissenden Standpunkt Emmas, ohne Aufklärung von seiten des Autors. Es bleibt dem Leser überlassen, aus den Andeutungen zu schließen.

«. . . aux bruits des éclats de verre, Mme Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient.» (M. B. S. 72) Der Autor spricht nicht von Bauern, die hineinschauen, sondern gibt unreflektiert den Eindruck Emmas, die von ihrem Standpunkt nur die Gesichter bemerken kann.

«Une dame, près d'elle, laissa tomber son éventail. Un danseur passait.

— Que seriez-vous bon, monsieur, dit la dame, de vouloir bien ramasser mon éventail, qui est derrière ce canapé!

Le monsieur s'inclina, et, pendant qu'il faisait le mouvement d'étendre son bras, Emma vit la main de la jeune dame qui jetait dans son chapeau quelque chose de blanc plié en triangle.» (M.B. S. 72) Wiederum begnügt der Autor sich damit, unreflektiert die Beobachtungen Emmas zu schildern. Diese sieht zunächst die Bewegung der Hand und bemerkt dann, daß diese etwas Weißes, was sie nicht genau erkennen kann, in den Hut des Tänzers fallen läßt. Welche Bedeutung dieses weiße Etwas hat, bleibt unerörtert, nicht einmal eine Vermutung darüber gibt der Autor von sich aus.

«. . . elle se détourna, et n'aperçut à l'horizon que le mouvement des têtes s'abaissant et montant, selon la cadence inégale du trot ou du galop.» (M.B. S. 76)

Charles hat ein Zigarrenetui gefunden, von dem Emma vermutet, daß es dem Vicomte gehört. Charles verläßt das Zimmer und «Emma, saisissant le porte-cigares, le jeta vivement au fond de l'armoire.» (M.B. S. 77) Ueber das Motiv dieser eigenartigen Handlungsweise erfährt der Leser nichts. Die Situation wird unreflektiert dargestellt, so wie sie momentan vom unbeteiligten Augenzeugen erfaßt wird.

«Dans l'après-midi, quelquefois, une tête d'homme apparaissait derrière les vitres de la salle, tête halée à favoris noirs, et qui souriait lentement d'un large sourire doux à dents blanches.» (M.B. S. 90)

«Cependant, Mme Lefrançois alla sur le seuil regarder si l'Hirondelle n'arrivait pas. Elle tressaillit. Un homme vêtu de noir entra tout à coup dans la cuisine. On distinguait aux dernières lueurs du crépuscule qu'il avait la figure rubiconde et le corps athlétique.» (M.B. S. 105)

«Mais la maîtresse d'auberge ne l'écoutait plus; elle tendait son oreille à un roulement éloigné. On distingua le bruit d'une voiture mêlé à un claquement de fers lâches qui battaient la terre, et l'Hirondelle, enfin, s'arrêta devant la porte.» (M.B. S. 107)

«Elle accoucha un dimanche, vers six heures, au soleil levant.

— C'est une fille, dit Charles.

Elle tourna la tête et s'évanouit.» (M.B. S. 123) Die situationell erfaßten Tatsachen werden scheinbar ohne inneren Zusammenhang unvermittelt nebeneinandergesetzt. Der Augenzeuge konstatiert lediglich, was Charles sagt und daß Emma ohnmächtig wird und denkt gewissermaßen nicht weiter darüber nach. Der Leser, der aus dem Vorhergehenden entnommen hat, daß Emmas Sehnsucht der Geburt eines Knaben gilt, weiß, daß der Schwächeanfall auf die neue Enttäuschung zurückzuführen ist. Der Autor stellt die Situation dar und überläßt dem Leser die Reflexion über den inneren Zusammenhang.

«Et elle était quelque peu avancée dans le sentier, lorsque à un bruit de sabots, elle tourna la tête: c'était la nourrice!» (M.B. S. 129) Zuerst hört Emma das Geräusch von Holzschuhen, und als sie sich zurückwendet, erkennt sie die Amme.

«Léon, deux fois par jour, allait de son étude au Lion d'Or. Emma de loin l'entendait venir; elle se penchait en écoutant; et le jeune homme glissait derrière le rideau ... souvent elle tressaillit à l'apparition de cette ombre glissant tout à coup.» (M.B. S. 134) Es heißt nicht: «Le jeune homme passa», was Emma ebenso gut weiß wie der Leser, sondern dem momentanen Eindruck entsprechend „huschte" er wie ein Schatten vorüber.

«Malheureux! s'écria tout à coup l'apothicaire.

Et il courut à son fils, qui venait de se précipiter dans un tas de chaux pour peindre ses souliers en blanc.» (M.B. S. 141) Eine einleitende Erklärung, warum der Apotheker sich aufregt, fehlt. Durch seinen Ruf erst wird die Aufmerksamkeit der Personen und gewissermaßen auch des Augenzeugen auf diese neue Situation hingelenkt.

«Elle entendit des pas dans l'escalier: c'était Léon.» (M.B. S.146)

Emma ist unglücklich über die Enttäuschung in ihrer Ehe und ist innerlich zusammengebrochen: «Elle restait brisée, haletante, inerte, sanglotant à voix basse et avec des larmes qui coulaient.

— Pourquoi ne point le dire à Monsieur? lui demandait la domestique, lorsqu'elle entrait pendant ces crises. — Ce sont les nerfs, répondait Emma, ne lui en parle pas, tu l'affligerais.» (M.B. S. 151) Aus den unvermittelten Worten des Mädchens könnte der Leser entnehmen, daß es von der Herrin über deren Seelenzustand unterrichtet sei. Aber die Aufforderung Félicités, es dem Gatten zu sagen, und die Antwort Emmas schließen diese Möglichkeit aus. In Wirklichkeit ahnt das Mädchen nichts von dem inneren Konflikt ihrer Herrin, sondern der Autor gibt ihre Frage über das scheinbar körperlich schlechte Befinden ohne jede erklärende Reflexion wieder. Er überläßt es dem Leser festzustellen, daß Félicité irrtümlicherweise annimmt, ihre Herrin leide an einem körperlichen Uebel.

«En effet la porte du presbytère grinça, l'abbé Bournisien parut.» (M.B. S. 155) Es wird nicht berichtet, daß B. die Tür öffnet, sondern lediglich, was der Augenzeuge wahrnimmt: ... abbé Bournisien e r s c h i e n. Nicht einmal: abbé Bournisien „trat ein". Selbst diese logische Schlußfolgerung des Eintretens vermeidet der Autor. „Paraître gibt den unmittelbaren Eindruck eines Augenzeugen, während rentrer mehr von der eintretenden Person aus gesehen wäre." (Lerch, Frankreichkunde S. 122)

«Elle se détourna, le menton baissé et le front en avant. La lumière y glissait comme sur un marbre, jusqu'à la courbe des sourcils, sans que l'on pût savoir ce qu'Emma regardait à l'horizon n'y ce qu'elle pensait au fond d'elle même.» (M.B. S. 166) Der Augenzeuge sieht Emmas nachdenkliche Haltung, ist über ihre Gedanken aber im Zweifel.

«La nuit, quelquefois, Charles se réveillait en sursaut, croyant qu'on venait le chercher pour un malade.

— J'y vais, balbutiait-il.

Et c'était le bruit d'une allumette qu'Emma frottait afin de rallumer la lampe.» (M.B. S. 174)

«Emma était accoudée à sa fenêtre . . . lorsqu'elle aperçut un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert. Il était ganté de gants jaunes, quoiqu'il fut chaussé de fortes guêtres; et il se dirigeait vers la maison du médecin, suivi d'un paysan marchant la tête basse d'un air tout réfléchi.

— Puis-je voir Monsieur? demanda-t-il à Justin, qui causait sur le seuil avec Félicité . . .

—Dites lui que M. Rodolphe Boulanger, de la Huchette, est là.» (M.B. S. 176)

»Le campagnard, à ces mots, lâcha l'étui qu'il tournait entre ses doigts. Une saccade de ses épaules fit craquer le dossier de la chaise. Son chapeau tomba.» (M.B. S. 178) Das sind die objektiven, äußerlich wahrnehmbaren Tatsachen; daß es sich hier um eine Ohnmacht des Bauern handelt, muß der Leser aus der Gesamtsituation schließen, ev. auch aus den vorhergehenden Worten Charles': «Quelquefois, reprit l'officier de santé, l'on n'éprouve rien au commencement, puis la syncope se déclare, et plus particulièrement chez les gens bien constitués, comme celui-ci.»

«. . . et sur la longue ondulation de tous ces corps tassés, on voyait se lever au vent, comme un flot, quelque crinière blanche, ou bien saillir des cornes aiguës et des têtes d'hommes qui couraient.» (M.B. S. 190) Der Augenzeuge erfaßt aus der Unmenge der Eindrücke, die sich ihm bieten, situationell nur die hervorstechendsten: eine weiße Mähne, spitze Hörner, dazwischen hier und da auftauchend die Köpfe eiliger Menschen.

«Mais ils furent obligés de s'écarter l'un de l'autre à cause d'un grand échaffaudage de chaises qu'un homme portait derrière eux. Il en était si surchargé, que l'on apercevait seulement la pointe de ses sabots, avec le bout de ses deux bras, écartés droit. C'était Lestiboudois, le fossoyeur, qui charriait dans la multitude les chaises de l'église.» (M.B. S. 193) (Schon zitiert von E. Lerch in seinem Kolleg über den „Realistischen und Naturalistischen Roman in Frankreich" und von Hatzfeld in „Idealistische Philologie" Bd. 3 Juni 1927 2. Heft.) Man hat zunächst „den Eindruck eines wandelnden Stuhlhaufens mit Armenden und Fußspitzen",[36]) ohne daß die Reflexion die Erscheinung erklärt.

Charakteristisch für die situationelle Anschauung des Autors und für seine einfühlende Haltung als Augenzeuge ist die Darstellung der Unterhaltung zwischen Emma und Rodolphe während der Festrede des Präfektoralrates. Beide betrachten den Festakt von einem Fenster des Rathauses, und es entspinnt sich eine für

[36]) Hatzfeld, Idealistische Ph., siehe oben.

ihr späteres Verhältnis wichtige Unterhaltung. Diese Unterhaltung wird nun nicht in ihrer Gesamtheit ungeteilt wiedergegeben, sondern von besonders stark betonten Stellen der Festrede unterbrochen und auseinandergerissen. Der Augenzeuge hört nicht nur die Worte Emmas und Rodolphes, sondern mitunter auch die erhobene Stimme des Redners. Für den Leser mag diese Ueberschneidung verwirrend wirken, aber sie zeugt von dem bewußten Erfassen der „Situation":

« — Je devrais, dit Rodolphe, me reculer un peu.

— Pourquoi? dit Emma.

Mais à ce moment la voix du conseiller s'éleva d'un ton extraordinaire.

Il déclamait:

— Le temps n'est plus, Messieurs, où la discorde civile ensanglantait nos places publiques etc.

— C'est qu'on pourrait, reprit Rodolphe, m'apercevoir d'en-bas; puis j'en aurais quinze jours à donner des excuses, et, avec ma mauvaise réputation . . .

— Oh! vous vous calomniez, dit Emma.

— Non, non, elle est exécrable, je vous jure.

— Mais, Messieurs, poursuivit le conseiller, que si, écartant de mon souvenir etc.

— Du reste, ajouta Rodolphe, peut-être, au point de vue du monde, a-t-on raison? . . . . . .

. . . . . .

— Ainsi, nous, disait-il, pourqui nous sommes-nous connus? Quel hasard l'a voulu? C'est qu'a travers l'éloignement sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se réjoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.

Et il saisit sa main; elle ne la retira pas.

— Ensemble de bonnes cultures, cria le président.

— Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous . . .

— A M. Bizet, de Quincampoix.

— Savais-je que je vous accompagnerais?

— Soixante et dix francs!

— Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivi, je suis resté.

— Fumiers.

Comme je resterai, ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie!

— A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or!

— Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.

— A M. Bain, de Givry-Saint-Martin!

— Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.

— Pour un bélier mérinos . . .

— Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.

— A M. Belot, de Notre-Dame . . .

— Oh! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie?

— Race porcine, prix ex aequo: à MM. Léhérissé et Cullembourg; soixante francs!

Rodolphe lui serrait la main . . . il s'écria:

— Oh merci! Vous ne me repoussez pas! Vous êtes bonne! Vous comprenez que je suis à vous! Laissez que je vous voie, que je vous contemple!

Un coup de vent qui arriva par les fenêtres fronça le tapis de la table, et, sur la place en-bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent.

— Emploi de tourteaux de graines oléagineuses, continua le président.

Il se hâtait:

— Engrais flamand, culture du lin, drainage, baux à longs termes, services domestiques.

Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sêches; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent.

— Cathérine-Nicaise-Elisabeth Leroux de Passetot-la-Guerrière, pour cinquante-quatre ans de service dans la même ferme, une médaille d'argent — du prix de 25 francs!» (M. B. SS. 197—206) Beide Handlungen, ohne inneren Zusammenhang, laufen parallel, eine die andere überschneidend und durchbrechend — weil die Situation es erfordert.

«Il n'avait pas besoin de l'appeler; car toutes les bouches de la multitude se tenaient ouvertes, comme pour boire ses paroles.» (M.B. S. 202) Dem Beobachter fallen nur die *bouches ouvertes* als momentan-charakteristisch für die Situation ins Auge.

«Malgré le silence, la voix de M. Lieuvain se perdait dans l'air. Elle vous arrivait par lambeaux de phrases, qu'interrompait ça et là le bruit des chaises dans la foule; puis on entendait, tout à coup, partir derrière soi un long mugissement de boeuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient au coin des rues.» (M.B. S. 202)

Der Autor berichtet nicht von M. Lieuvain, welcher spricht, oder von den Menschen, die Stühle rücken, usw., — das wäre reflektierte Darstellung — sondern er begnügt sich mit der Feststellung des momentanen Eindrucks.

«Elle retira ses gants, elle s'essuya les mains; puis avec son mouchoir elle s'éventait la figure, tandisqu'à travers le battement de ses tempes elle entendait la rumeur de la foule et la voix du conseiller qui psalmodiait ses phrases.» (M.B. S. 204)

«Elle ne se présentait pas et on entendait des voix qui chuchotaient:

— Vas-y!» (M.B. S. 208)

«A ce moment le fiacre du conseiller sortit de l'auberge. Son cocher qui était ivre, s'assoupit tout à coup; et l'on apercevait de loin, au-dessus de la capote, entre les deux lanternes, la masse de son corps qui se balançait de droite et de gauche selon le tangage des soupentes.» (M. B. S. 211)

«Et Rodolphe, insensiblement, se laissait glisser du tabouret jusqu'à terre; mais on entendit un bruit de sabots dans la cuisine . . .» (M. B. S. 217) Der Autor sagt nicht, wer möglicherweise das Geräusch verursacht, sondern konstatiert lediglich das, was Rodolphe hört.

«Elle entendit du bruit au-dessus de sa tête: c'était Félicité qui tambourinait contre les carreaux pour divertir la petite Berthe.» (M. B. S. 219)

«Emma tourna la clenche d'une porte, et tout à coup, au fond de la chambre, elle aperçut un homme qui dormait.

C'était Rodolphe.» (M. B. S. 227)

«Un matin, qu'elle s'en retournait ainsi, elle crut distinguer tout à coup le long canon d'une carabine qui semblait la tenir en joue. Il dépassait obliquement le bord d'un petit tonneau, à demi enfoui entre les herbes, sur la marge d'un fossé. Emma prête à défaillir de terreur, avança cependant, et un homme sortit du tonneau, comme ces diables à boudin qui se dressent du fond des boîtes. Il avait des guêtres bouclées jusqu'aux genoux, sa casquette enfoncée jusqu'aux yeux, les lèvres grelottantes et le nez rouge. C'était le capitaine Binet à l'affut des canards sauvages.» (M. B. S. 229) Wie auch in dem vorhergehenden Beispiel greift der Autor dem fortschreitenden Erkennen der Personen, das der Folge der Eindrücke entspricht, nicht reflektierend vor.

«Au milieu du silence qui emplissait le village, un cri déchirant traversa l'air» (M. B. S. 256). Nicht der Autor, sondern der Zusammenhang sagt dem Leser, daß Hippolyte bei der Operation den Schrei ausstößt.

«Il se fit un bruit de pas sur le trottoir. Charles regarda; et, à travers la jalousie baissée, il aperçut aux bords des halles, en plein soleil, le docteur Canivet qui s'essuyait le front avec son foulard.» (M. B. S. 257).

«La mèche des deux bougies tremblait. Rodolphe se leva pour aller fermer la fenêtre . . .» (M. B. S. 282) Der Augenzeuge sieht, wie die Flamme zittert, ohne jedoch zu folgern — wie Rodolphe es offenbar tut — daß die geöffneten Fenster das Zittern hervorrufen.

«Au coin de la rue, il partit d'un étage inférieure une sorte de ronflement à modulations stridentes. C'etait Binet qui tournait.» (M. B. S. 284)

«Puis elle tressaillit au contact d'une manche; c'était Félicité.» (M. B. S. 285)

«Tout à coup un tilbury bleu passa au grand trot sur la place. Emma poussa un cri et tomba roide par terre, à la renverse.»

(M. B. S. 287) Die Herstellung des inneren Zusammenhanges ist wiederum dem Leser überlassen. «Alors l'aubergiste criait et d'autres voix répondaient . . .» (M. B. S. 294). «On voyait là des têtes de vieux, inexpressives et pacifiques; et qui, blanchâtres de chevelure et de teint, ressemblaient à des médailles d'argent ternies par une vapeur de plomb.» (M. B. S. 308)

Emma begrüßt Léon im Theater «Ah! bonjour.. Comment! vous voilà?

— Silence! cria une voix du parterre, car le troisième act commençait.

— Vous êtes donc à Rouen?

— Oui.

— Et depuis quand?

— A la porte! à la porte!

On se tournait vers eux; ils se turent.» (M. B. S. 315). *A la porte! à la porte!* sind zweifellos Zurufe aus dem Parkett, die der Autor als solche nicht besonders kennzeichnet.

«Souvent je les revoyais comme autrefois, quand, par les matins d'été, le soleil frappait sur les jalousies... et j'apercevais vos deux bras nus qui passaient entre les fleurs.» (M. B. S. 324).

«Mais un froufrou de soie sur les dalles, la bordure d'un chapeau, un camail noir... C'était elle!» (M. B. S. 332).

«Sans répondre, il continuait à marcher d'un pas rapide, et déjà Mme Bovary trempait son doigt dans l'eau bénite, quand ils entendirent derrière eux un grand souffle haletant, entrecoupé régulièrement par le rebondissement d'une canne. Léon se détourna.

— Monsieur!

— Quoi?

Et il reconnut le suisse, portant sous son bras et maintenant en équilibre contre son ventre une vingtaine environ de forts volumes brochés.» (M. B. S. 335).

Léon hat Emma dazu bewegen können, mit ihm eine Wagenfahrt zu machen: «Et la lourde machine se mit en route.

Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont neuf et s'arrêta court devant la statue de Pierre Corneille.

— Continuez! fit une voix qui sortait de l'intérieur. La voiture repartit... Elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.

— Non, tout droit! cria la même voix.

Le fiacre sortit des grilles, et, bientôt arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes... et fit sa troisième halte devant le Jardin des Plantes.

— Marchez donc! s'écria la voix plus furieusement.

De temps à autre, le cocher sur son siège, jetait aux cabarets des regards désespérés. Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir point s'arrêter. Il essa-

yait quelquefois, et aussitôt il entendit derrière lui partir des exclamations de colère..

Une fois, au milieu du jour, en pleine campagne, au moment où le soleil dardait le plus fort contre les vieilles lanternes argentées, une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier qui se dispersèrent au vent et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs sur un champ de trèfle rouge tout en fleur. Puis vers six heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendi qui marchait le voile baissé, sans détourner la tête.» (M. B. SS. 336—338, schon zitiert von E. Lerch: Frankreichkunde S. 122). Die Schilderung des Augenzeugen beschränkt sich auf die äußerlich wahrnehmbaren Momente. Man hört eine Stimme, die aus dem Wageninnern kommt; man sieht eine Hand, die Papierschnitzel im Winde verstreut, ob es die Hand Emmas oder Léons ist, wird nicht entschieden; es wird auch nicht gesagt, daß es vermutlich der Absagebrief Emmas ist, den sie vernichtet. Der Autor erfaßt nur die Situation vom Standpunkt des außenstehenden Augenzeugen, ohne Vermutungen oder Reflexionen.

«Ils entendirent dans le vestibule le bruit sec d'un bâton sur les planches. C'était Hippolyte qui apportait les bagages de Madame.» (M.B. S. 347).

«Cependant les quatre banquettes se garnissaient, la voiture roulait, les pommiers à la file se succédaient.» (M.B. S. 363)

«La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle.» (M.B. S. 363)

«Et il (der Gerichtsvollzieher) inclina les papiers, légèrement, comme pour en faire tomber les napoléons. Alors l'indignation la prit, à voir cette grosse main aux doigts rouges et mous comme des limaces, qui se posait sur ces pages où son coeur avait battu.» (M.B. S. 409).

«Gare! cria une voix sortant d'une porte cochère qui s'ouvrait. Elle s'arrêta pour laisser passer un cheval noir, piaffant dans les brancards d'un tilbury que conduisait un gentleman en fourrure de zibeline. Qui était-ce donc? Elle le connaissait... La voiture s'élanca et disparut.

Mais c'était lui, le Vicomte!» (M.B. S. 412)

«Elle fut, à neuf heures du matin, réveillée par un bruit de voix sur la place. Il y avait un attroupement autour des halles pour lire une grande affiche collée sur un des poteaux, et elle vit Justin qui montait sur une borne et qui déchirait l'affiche. Mais, à ce moment, le gardien champêtre lui posa la main sur le collet M. Homais sortit de la pharmacie, et la mère Lefrançois, au milieu de la foule, avait l'air de pérorer.

— Madame! Madame! s'écria Félicité en entrant, c'est une abomination!

Et la pauvre fille émue lui tendit un papier jaune qu'elle venait d'arracher à la porte. Emma lut d'un clin d'oeil que tout son mobilier était à vendre.» (M.B. S. 415) Der Augenzeuge sieht mit Emma, was auf dem Platz vorgeht; die Situation wird vom Standpunkt der Heldin unreflektiert dargestellt.

«... et la femme du maire, qui causait devant l'église avec Lestiboudois, la vit rentrer chez le percepteur. Elle courut le dire à Mme Caron. Les deux dames montèrent dans le grenier; et cachées par du linge étendu sur des perches, se postèrent commodément pour apercevoir tout l'intérieur de Binet . . .

. . . . . .

— Ah! la voici! fit Mme Tuvache.

Mais il n'était guère possible, à cause du tour, d'entendre ce qu'elle disait.

Enfin ces dames crurent distinguer le mot franc, et la mère Tuvache souffla tout bas:

— Elle le prie pour obtenir un retard pour ses contributions.

— D'apparence! reprit l'autre.

Elle la virent qui marchait de long en large, examinant contre les murs les ronds de serviette, les chandeliers, les pommes de rampe, tandisque Binet se caressait la barbe avec satisfaction.

— Viendrait-elle lui commander quelque chose? dit Mme Tuvache.

— Mais il ne vend rien! objecta la voisine.

Le percepteur avait l'air d'écouter, tout en écarquillant les yeux, comme s'il ne comprenait pas. Elle continuait d'une manière tendre, suppliante. Elle se rapprocha, son sein haletait, ils ne parlaient plus.

— Est-ce qu'elle lui fait des avances? dit Mme Tuvache.

Binet était rouge jusqu'aux oreilles. Elle lui prit les mains.

— Ah! c'est trop fort!

Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination, car le percepteur — il était brave pourtant, il avait combattu à Bautzen et à Lutzen, fait la campagne de France, et même était porté pour la croix — tout à coup, comme à la vue d'un serpent, se recula bien loin en criant:

— Madame! y pensez-vous?

— On devrait fouetter ces femmes là! dit Mme Tuvache.

— Où est-elle donc? reprit Mme Caron.

Car elle avait disparut durant ces mots.» (M.B. S. 421) Der Autor nimmt nicht einmal Stellung zu den offenbar falschen Vermutungen der beiden Frauen; er gibt nur wieder, was sie sehen und wie sie darüber denken.

«Canivet allait administrer de la thériaque, lorsqu'on entendit le claquement d'un fouet; toutes les vitres frémirent, et, une berline de poste, qu'enlevaient à plein poitrail trois chevaux crottés jusqu'aux oreilles, débusqua d'un bond au coin des halles. C'était le docteur Larivière.» (M.B. S. 441)

«Tout à coup on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton; et une voix s'éleva, une voix rauque qui chantait...» (M.B. S. 448)

«A six heures on entendit un bruit de ferrailles sur la place: c'était l'Hirondelle qui arrivait.» (M.B. S. 453)

«On entendit sur les dalles comme un bruit sec d'un bâton ferré qui les frappait à temps égaux. Cela venait du fond et s'arrêta court dans les bas-côtes de l'église. Un homme en grosse veste brune s'agenouillait péniblement. C'était Hippolyte, le garçon du Lion d'Or.» (M.B. S. 464).

«Il y en avait un autre qui, à cette heure-là, ne dormait pas. Sur la fosse, entre les sapins, un enfant pleurait agenouillé, et sa poitrine, brisée par les sanglots, haletait dans l'ombre, sous la pression d'un regret immense, plus doux que la lune et plus insondable que la nuit. La grille tout à coup craqua. C'était Lestiboudois; il venait chercher sa bêche qu'il avait oubliée tantôt. Il reconnut Justin escaladant le mur, et sut alors à quoi s'en tenir sur le malfaiteur qui lui dérobait ses pommes de terre.» (M.B. S. 469) Auch in diesem Fall gibt der Autor, ungeachtet der eigenen, besseren Erkenntnis, die Beobachtungen und Gedanken des Totengräbers unreflektiert wieder.

«A sept heures, la petite Berthe, qui ne l'avait pas vu de toute l'après-midi, vint le chercher pour dîner.

Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte et tenant dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs.

— Papa, viens donc! fit-elle.

Et, croyant qu'il voulait jouer, elle le poussa doucement. Il tomba par terre. Il était mort.» (M.B. S. 487)

«Il ne dura pas longtemps, pour nous du moins, car les psalmodies basses bourdonnaient vite, couvertes de temps à autre par un sanglot faible qui partait de dessus les capes noires, en bas de la nef. Une main m'a effleuré et je me suis reculé pour laisser passer une femme courbée.» (Par les Champs et par les Grèves S. 106).[37])

«Près de nous sortait par intervalles égaux une sorte de gloussement étouffé qui ressemblait à un rire. Partout ailleurs, en l'écoutant, on l'eut pris pour l'explosion supprimée de quelque joie violente ou pour le paroxysme contenu d'un délire de bonheur. C'était la veuve qui pleurait.» (P. ch. S. 107).

«Après chaque mouvement de tous ces bras qui se dépliaient et s'abaissaient, une traction sourde vous glissait en avant...» (P. ch. S. 116).

«Un bruit étouffé se fit entendre. Un grelot sonna, un chapeau parut. C'était la poste d'Auray.» (P. ch. S. 136).

---

[37]) In der Folge werden die zitierten Stellen aus *Par les Champs et par les Grèves* nur mit P. ch. bezeichnet.

«Un clocher est sorti d'entre les arbres; nous avons traversé un champ en friche, escaladé le haut bord d'un fossé; deux ou trois maisons ont paru: c'était le village de Plomelin.» (P. ch. S. 182).

Im folgenden Beispiel handelt es sich um einen Dorftanz, dessen eigenartige Bewegungen der Autor, dem momentanen Eindruck entsprechend, unreflektiert darstellt: «Deux joueurs de binions, montés sur le mur de la cour, poussaient sans discontinuer le souffle criard de leur instrument, au son duquel couraient au petit trot, en se suivant à la queue de loup, deux longues files, qui revenaient sur elles-mêmes, tournaient, se coupaient, et se renouaient à des intervalles inégaux. Les pas lourds battaient le sol, sans souci de la mesure, tandisque les notes aiguës de la musique se précipitaient l'une sur l'autre dans une monotonie glapissante .... puis les longues lignes s'ébranlèrent de nouveau et se mirent à tourner.» (P. ch. S. 197)

«Quand le commissionaire riait, le garde souriait ... si la redingote disait: — Il faut faire cela, la veste répondit: J'y avais songé.»[38]) (P. ch. S. 198).

«Lorsqu'il n'y eut plus dans la pièce qu'une douzaine de personnes environ, nous parvîmes à distinguer dans un coin un lambeau de chair qui pendait à un bras et une masse noire comme une chevelure sur laquelle coulaient des gouttes de sang. C'étaient la vieille femme et la jeune fille blessées dans la bagarre.» (P. ch. S. 200)

«Nous avons vu un homme monté dans un arbre; au pied, se tenait une femme qui recevait dans son tablier bleu les prunes qu'il lui jetait d'en haut. Je me souviens d'une masse de cheveux noirs tombant à flots sur les épaules, de deux bras levés en l'air, d'un mouvement de cou renversé et d'un rire sonore qui m'est arrivé à travers le branchage de la haie.» (P. ch. S. 219) In diesem Beispiel offenbart sich eine situationelle Anschauungsweise, wie sie von dem unpersönlichen Autor der *Madame Bovary* nicht mehr gesteigert werden kann.

«Un pavé à pointes aiguës sonna sous nos pas, une rue se dressa devant nous; Nous étions à Daoulas.» (P. ch. S. 225)

«L'homme maigre surtout travaillait de tout son coeur; il tirait de sa poitrine, par une secousse brutale, un jet de voix rauque, éraillée, féroce, qui inspirait la colère à toute la bande irritée.» (P. ch. S. 254).

«Alors, à travers les branches la prairie paraît ou bien le voile de quelque navire qui remonte la rivière.» (P. ch. S. 254)

«Un frôlement brusque se fit sur la muraille; un peloton de fil tomba ...» (P. ch. S. 299)

«On voyait s'élever les robes blanches des petites filles avec les lumières des flambeaux et on entendait les voix s'éloigner.» (P. ch. S. 319)

[38]) Diese Ausdrucksweise findet eine Parallele in Madame Bovary: «On voyait alternativement passer repasser les épaulettes rouges et les plastrons noirs» (S. 183).

«Un bruit de voiture a passé sur la route; elle était cachée par les arbres, et nous entendions le glissement rauque de son sabot qui écrasait la poussière. Au bas de la côte elle s'est arrêtée; j'ai pris mon lorgnon: c'était une vraie berline de voyage....» (P.ch. S. 330)

Psychologie.

Die Einführung und Charakterisierung der Romanpersonen geschieht ebenfalls objektiv und situationell. Der Leser erfährt lediglich, was auch ein unbeteiligter Augenzeuge beobachten würde: eine anschauliche Darstellung der äußeren Erscheinung. Auch hier bleibt Flaubert seinem Prinzip der Unpersönlichkeit treu, wenn er ungeachtet des überlegenen Wissens weder Eigenschaften noch Empfindungen der Personen offenbart. Die Personen sind auf eigene Füße gestellt und greifen scheinbar unabhängig und selbständig in den Lauf der Handlung ein. Lebendige, selbstverständliche Wesen treten uns entgegen, Wesen, die unserer täglichen Umgebung entnommen scheinen, deren Schicksal nicht ist, wie es notwendigerweise „sein muß" — etwa tragisch oder glücklich — sondern unbestimmt und durchaus lebenswahr. Der Autor äußert sich darüber weder in Andeutungen, noch in Voraussagen. Er begnügt sich damit, dem Leser die Illusion der Situation zu vermitteln und überläßt es den Romanpersonen selbst, sich durch Worte oder Taten zu charakterisieren.[39])

In diesem Zusammenhange sagt E. Lerch von den Künstlern des *l'art pour l'art:* „Sie charakterisieren ihre Personen niemals direkt, sondern immer nur indirekt: eben durch deren Worte und Taten. Sie geben von dem, was in der Seele dieser Personen vorgeht, nur das, was ein beliebiger Augenzeuge wahrnehmen könnte; nur das, was eben in Worten und Handlungen zum Ausdruck kommt; sie geben nicht vor, vom seelischen Leben ihrer Personen mehr zu wissen, als irgend jemand, der die einzelnen Worte oder Handlungen beobachtet, ohne sich durch reflektierendes Vergleichen ein Gesamtbild von dem wahren Charakter der Person zu verschaffen. Sie sehen ihre Helden nicht von innen, sondern von außen; sie geben von ihnen kein Gesamtbild, sondern lauter Einzelheiten. Das Gesamtbild zu schaffen, den Charakter zu erkennen, bleibt dem Leser überlassen."[40])

Auch Flaubert ist Psychologe in diesem Sinne.[41]) Er gibt nicht mehr in der bisher üblichen Weise eine genaue Seelen-

---

[39]) E. Lerch, „Romain Rolland" und die Erneuerung der Gesinnung S. 281.

[40]) ibi.

[41]) Flaubert bestätigt in seiner *Correspondance* des öfteren seine psychologische Arbeit in *Madame Bovary:*

«Le lecteur ne s'apercevra pas je l'espère, de tout ce travail psychologique câché sous la forme, mais il en ressentira l'effet.» (Corr. IV S. 3)

»J'avais à faire un passage psychologiconerveux des plus déliés, et je me perdais continuellement dans les métaphores, au lieu de préciser les faits.» (Corr. IV S. 16)

analyse vom Standpunkt des allwissenden Autors. Er stellt vielmehr — wie Lerch betont — vom Standpunkt des Augenzeugen, den sichtbaren Ausdruck des Innenlebens fest. Der Reflexion des Lesers überläßt er es, die Schlußfolgerungen zu ziehen.

„Und weit entfernt, die Psychologie, die geheime Fädenwirrung der Beweggründe und Charaktereigenschaften zu unterschlagen, gibt er sie mit auf den Weg. Schon in der Auswahl der bezeichnendsten Situationen, des schärfsten Zuges unter vielen, liegt Psychologie. Sie steckt im Ganzen, wie das Geäder im Pflanzenblatt. Sie schlottert nicht gleich Gewändern um eine Vogelscheuche. Sie sitzt auf den Gestalten, auf den Ereignissen, wie der Duft mit der Blüte lebt, wie die Jugend auf schwellenden Wangen thront, wie das Alter in Runzeln nistet. Ablesen muß sie der Leser zugleich mit dem Erfassen der Ereignisse selbst."[42])

«Il arrivait à pas muets, il la baisait dans le dos, elle poussa un cri.» (M. B. S. 47) Der Autor sagt nicht, daß Emma erschrickt, sondern nur, daß sie einen Schrei ausstößt.

«Cependant, Mme Lefrançois alla sur le seuil regarder si l'Hirondelle n'arrivait pas. Elle tressaillit. Un homme vêtu de noir entra tout à coup dans la cuisine.» (M. B. S. 105)

«Elle accoucha un dimanche vers six heures, au soleil levant.
— C'est une fille, dit Charles.
Elle tourna la tête et s'évanouit.» Zu diesem schon angeführten Beispiel wurde darauf hingewiesen, daß der Autor situationell erfaßbare Momente scheinbar ohne inneren Zusammenhang unreflektiert nebeneinandersetzt. Emma, deren Sehnsucht einem Jungen gilt, wendet enttäuscht den Kopf zur Seite. Die neue Enttäuschung wirkt so stark auf sie ein, daß sie von einem Schwächeanfall übermannt wird.

«Léon se promenait dans la chambre; il lui semblait étrange de voir cette belle dame en robe de nankin tout au milieu de cette misère. Mme Bovary devint rouge.» (M. B. S. 128)

«Ce pauvre Léon! disait Charles, comment va-t-il vivre à Paris!... S'y accoutumera-t-il?
Mme Bovary soupira.

. . . . . .

— C'est vrai, répondit Charles; mais je pensais surtout aux maladies, à la fièvre thyphoïde, par exemple, qui attaque les étudiants de la province.
Emma tressaillit.» (M. B. S. 168) Der Autor sagt nicht, was Emma bei den Worten Charles' denkt oder empfindet, sondern konstatiert lediglich — was auch der Augenzeuge feststellen würde — daß sie seufzt und zusammenfährt.

«Bovary sera sous ce rapport la somme de ma science psychologique et n'aura une valeur originale que par ce côté.» (Corr. II S. 440).

«Ce qui nous reste, c'est l'extérieur de l'homme.» (Corr. III S. 68)

[42]) Mahn, Paul,: „Guy de Maupassant. Sein Leben und seine Werke", S. 378. Was Paul Mahn hier von Maupassant sagt, hat in demselben Maße auch Geltung für Flaubert.

«Et il comprit que son calcul avait été bon, lors'qu'en entrant dans la salle, il aperçut Emma pâlir.» (M. B. S. 215)

«Où allons-nous donc?

Il ne répondit rien. Elle respirait d'une façon saccadée. Rodolphe jetait les yeux autour de lui et il se mordait la moustache.» (M. B. S. 221). Rodolphe, der nach einem geeigneten Ruheplatz sucht, wird ungeduldig.

«Emma tourna la clenche d'une porte, et tout à coup, au fond de la chambre, elle aperçut un homme qui dormait. C'était Rodolphe. Elle poussa un cri.» (M. B. S. 227)

«Au milieu du silence qui emplissait le village, un cri déchirant traversa l'air. Bovary devint pâle à s'évanouir . . . . Emma mordait ses lèvres blêmes, et, roulant entre ses doigts un des brins du polypier qu'elle avait cassé, elle fixait sur Charles la pointe ardente de ses prunelles, comme deux flèches de feu prête à partir.» (M. B. S. 256) Der Autor deutet weder den Schrei, noch sagt er, warum Charles bleich wird. Erst durch die Reflexion des Lesers werden die Empfindungen Emmas und Charles' offenbar.

«Tout à coup, un tilbury bleu passa au grand trot sur la place. Emma poussa un cri et tomba roide par terre, à la renverse.» (M. B. S. 287)

«Il prétendait avoir été guidé vers elle, au hasard, par un instinct. Elle se mit à sourire, et aussitôt, pour réparer sa sottise Léon raconta qu'il avait passé sa matinée à la chercher successivement dans tous les hôtels de la ville.» (M. B. S. 321)

Léon gibt Emma gegenüber dem Wunsch Ausdruck, Arzt zu sein. «Avec un haussement léger de ses épaules, Emma l'interrompit . . .» (M. B. S. 324) In diesem *haussement* liegt die ganze Verachtung, die sie für den Beruf ihres Mannes hegt.

Léon macht mit Emma einen Rundgang durch die Cathedrale und hört ungeduldig den endlosen Ausführungen des Schweizers zu: «Léon, se mordant les lèvres, trépignait.» (M. B. S. 333)

«Charles prit les violettes, et, rafraîchissant dessus ses yeux tout rouges de larmes, il les humait délicatement. Elle les retira vivement de sa main et alla les porter dans un verre d'eau» (M. B. S. 347) Emma ist anscheinend verstimmt darüber, die Blumen, die sie von Léon bekommen hat, in Charles' Händen zu sehen.

«Mille excuses, dit-il; je désirais un entretient particulier.

Puis d'une voix basse:

— C'est relativement à cette affaire . . ., vous savez?

Charles devint cramoisi jusqu'aux oreilles.

Ah! oui . . . effectivement.

Et, dans son trouble, se tournant vers sa femme:

— Ne pourrais-tu pas . . . ma chérie?» (M. B. S. 349)

«Oui, murmurait-elle en grinçant des dents, il me pardonnera.» (M. B. S. 421)

«Eh bien!... Je suis ruinée, Rodolphe! Tu vas me prêter trois mille francs!

— Mais..., mais..., dit-il en se relevant peu à peu, tandisque sa physionomie prenait une expression grave.» (M.B. S. 429)

2. Selbstausschaltung des Autors zugunsten der Romanpersonen.

Die Unpersönlichkeit des Autors im Kunstwerk findet ihren Ausdruck besonders auch in der Selbstausschaltung Flauberts zugunsten seiner Personen. Er läßt nach Möglichkeit diese selbst reden, oder er gibt ihre Gedanken ohne jede persönliche Stellungnahme so wieder, wie die Personen sie selbst äußern würden. Eine große Neigung zur Einfühlung und eine ebenso große Fähigkeit dazu ermöglichen ihm diese persönliche Abdankung. Während der Arbeit an *Madame Bovary* schreibt er an Louise Colet: «Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est. Mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir. Cette faculté n'est autre que le génie: voir, avoir le modèle devant soi, qui pose.» (nach E. Lerch zitiert, *Novembre*, S. 107). Ein anderes Mal schreibt er, ebenfalls an Louise Colet: «...c'est une délicieuse chose que d'écrire, que de n'être plus soi mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme toute ensemble, je me suis promené à cheval dans une forêt par un après-midi d'automne sous les feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on se disait et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières, noyées d'amour.» (Nach E. Lerch zitiert, *Novembre* S. 110). So innig fühlte sich Flaubert mit seinen Personen, mit seiner Schöpfung verbunden; selbst die weniger sympathischen Gestalten sind davon nicht ausgeschlossen: «Juge donc, il faut que je rentre à chaque minute dans des peaux qui me sont antipathiques. Voilà six mois que je fais de l'amour platonique et en ce moment je m'exalte catholiquement au son des cloches et j'ai envie d'aller à la confesse!» *(Correspondance* III S. 156) Es ist nicht nur die Teilnahme, die er für seine Personen hegt, sondern auch bewußte Einfühlung zum Zwecke der Selbstausschaltung. Sein eigenes Denken und Fühlen rückt gänzlich in den Hintergrund; er ist erfüllt von dem Wesen seiner Personen und schreibt unter Zurücksetzung persönlicher Reflexion ganz aus ihrem Empfinden heraus: er identifiziert sich mit ihnen, fühlt sich in ihre Anschauungen, ihre Lebensweise und die einzelnen Lebensmomente ein, lebt gewissermaßen ihr Leben und gibt das Erlebte ohne jede Einmischung persönlicher Elemente unverfälscht wieder. Die unsympathischen Personen des Werkes werden mit ebenso viel Liebe und Sorgfalt erfaßt wie die Helden. Auch mit ihnen fühlt sich der Autor eins, indem er sich jeder

persönlichen Stellungnahme enthält und ganz in ihrem Sinne schreibt, sodaß manchmal diese Identifizierung zu falschen Schlußfolgerungen führen kann, wie der Prozeß um *Madame Bovary* beweist, in dessen Verlauf man Flaubert den Vorwurf machte, er habe in seinem Werk eine romantische Verherrlichung des Ehebruchs zum Ausdruck gebracht. E. Lerch sagt dazu in seinen Hauptproblemen (I. S. 132): „Flaubert hätte dem Staatsanwalt nur ein einziges Wort zu erwidern brauchen: ‚Alles was ich da sage über die platitudes du mariage usw. —, das sage ich doch nicht von mir aus, sondern aus dem Empfinden meiner Heldin heraus!'" Von diesem Standpunkt muß man die Haltung beurteilen, die der Autor seinen Personen gegenüber einnimmt, wenn man gegen seine persönliche Einstellung nicht ungerecht sein will. Die Personen sind innerhalb der Handlung selbständige Wesen, deren Worte und Taten keinerlei Kritik von seiten des Autors unterworfen sind. Wenn er sich mit ihnen identifiziert, so bedeutet das keineswegs, daß etwa ihre Anschauungen mit seinen persönlichen übereinstimmen, daß m. a. W. die Personen für den Autor das Sprachrohr persönlicher Empfindungen und Ueberzeugungen darstellen. Die kritiklose, einfühlende Darstellung soll auch nicht besagen, daß Flaubert ihrem Handeln irgendwelche moralische Berechtigung zuerkennt. Er ist vielmehr bemüht, die eigene Erkenntnis über den moralischen Wert der Personen und deren Tun völlig zu unterdrücken. Er will dem Leser nicht vorgreifen, dem es überlassen bleibt, sich selbst ein Urteil zu bilden. Sogar bei Homais, dem Typus des ihm verhaßten *bourgeois*, verzichtet Flaubert auf persönliche Stellungnahme: «La foule, s'encombrant au même endroit sans en vouloir bouger, menaçait quelquefois de rompre la devanture de la pharmacie. Les mercredis, elle ne désemplissait pas et l'on s'y poussait, moins pour acheter des médicaments que pour prendre des consultations, tant était fameuse la réputation du sieur Homais, dans les villages circonvoisins.» (M. B. S. 176). Eine gewisse Achtung spricht aus diesen Worten, die Flaubert aus dem Empfinden der Landbevölkerung heraus schreibt.

Bei der Lektüre der *Madame Bovary* könnte man versucht sein anzunehmen, daß Flaubert trotz der Absicht, einen unpersönlichen Roman zu schreiben, sich nicht ganz von der Romantik hätte lösen können. Die Darstellung, die sich im allgemeinen durch einen klaren, knappen Stil auszeichnet, verliert sich zuweilen in die bilder- und wortreiche Sprache des Romantikers: «Le lendemain fut, pour Emma, une journée funèbre. Tout lui parut enveloppé par une atmosphère noire qui flottait confusément sur l'extérieure des choses, et le chagrin s'engouffrait dans son âme avec des hurlements doux, comme fait le vent d'hiver dans les châteaux abandonnés. C'était cette rêverie que l'on a sur ce qui ne reviendra plus, la lassitude qui vous prend après chaque fait accompli, cette douleur, enfin, que vous appartient l'inter-

ruption de tout mouvement accoutumé, la cessation brusque d'une vibration prolongée.» (M.B. S. 171). An einer anderen Stelle: «La lune, toute ronde et couleur de pourpre, se levait à ras de terre, au fond de la prairie. Elle montait vite entre les branches des peupliers, qui la cachaient de place en place, comme un rideau noir, troué. Puis elle parut, éclatante de blancheur, dans le ciel vide qu'elle éclairait; et alors, se ralentissant, elle laissa tomber sur la rivière une grande tachhe, qui faisait une infinité d'étoiles; et cette lueur d'argent semblait s'y tordre jusqu' au fond, à la lumière d'un serpent sans tête couvert d'écailles lumineuses. Cela ressemblait aussi à quelque monstrueux candelabre, d'où ruisselaient, tout du long, des grottes de diamant en fusion. La nuit douce s'étalait autour d'eux; des nappes d'ombre emplissaient les feuillages. Emma, les yeux à demi clos, aspirait avec de grands soupirs le vent frais qui soufflait. Ils ne parlaient pas, trop perdus qu'ils étaient dans l'envelissement de leur rêverie. La tendresse des anciens jours leur revenait au coeur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des séringas, et projetait dans leurs souvenirs des ombres plus démesurées et plus mélancoliques que celles des saules immobiles qui s'allongeaient sur l'herbe. Souvent quelque bête nocturne, hérisson ou belette, se mettant en chasse, dérangeait les feuilles, ou bien on entendait par moments une pêche mûre qui tombait toute seule de l'espalier.» (M.B. S. 274) In diesen Beispielen handelt es sich zweifellos um Autorbericht. Dürfen wir deshalb annehmen, daß Flaubert — abweichend von seinem Prinzip der Unpersönlichkeit — hier dem romantischen Drängen seines Ich Ausdruck verliehen hat? Nein, Flaubert, der so sorgfältig seinem eigenen Ich aus dem Wege ging, hat sich keineswegs von seinen Empfindungen überrumpeln lassen. Er ist ja nicht er selbst, sondern *homme et femme tout ensemble;* nicht eigene Ueberzeugung drängt ihn zu schreiben, sondern die Empfindungen seiner Geschöpfe, mit denen er lebt und leidet. In *Madame Bovary* wollte Flaubert weder Realist noch Romantiker — er wollte unpersönlich sein. Die Personen und die Situation beherrschen das Werk, von dem er selbst nur der Schreiber ist. So ist auch die scheinbar romantische „Entgleisung" des unpersönlichen Autors aus den Empfindungen der Personen erwachsen. (Diese Annahme wird dadurch bestätigt, daß wir den romantischen Stil zumeist da finden, wo es sich um die Romantikerin Emma bzw. deren Gedanken handelt.) Zwar war Flaubert, auch zur Zeit der Entstehung der *Madame Bovary,* keineswegs nur Realist, wie man zunächst annahm. Aber — und das ist das wesentliche und eigentümliche Charakteristikum seines Realismus — er war bemüht, den Romantiker in sich völlig zu unterdrücken. In der situationellen Darstellungsweise der *Madame Bovary* ist Flaubert bewußt unpersönlich — so konsequent unpersönlich, daß man ihn auf Grund dessen lange Zeit für einen Nur-Realisten gehalten hat, bis die Veröffentlichung der Jugendwerke und seiner *Correspon-*

dance den richtigen Weg wies: Flaubert, dessen Jugend ganz im Zeichen der Romantik stand, war in gewissem Grade Romantiker bis an sein Lebensende. Dieser scheinbare Gegensatz zwischen seiner Lebensanschauung und seinen „realistischen" Werken löst sich jedoch, wenn man die eigentliche Entstehungsursache der *Madame Bovary* in Betracht zieht: er wollte eben nicht mehr dem romantischen Drängen seines Innenlebens Ausdruck verleihen; um den Qualen des eigenen Daseins zu entgehen, wollte er sein Ich ausschalten aus seinem Schaffen. E. Lerch sagt in seinem Essay zu *Novembre: „Novembre* zeigt, wie sehr er Lyriker und Romantiker war . . . Und es konnte ja auch nicht anders sein. Flaubert's Jugend steht durchaus unter dem Zeichen der Romantik . . ."[43]) An einer anderen Stelle: „Dies freilich ist richtig, er hat die Romantik später bekämpft, er hat sich losgesagt vom Kultus der Gefühle, er hat die subjektive und sentimentale Kunst als minderwertig empfunden, er hat sich durchgekämpft zur Unpersönlichkeit und ‚Ungerührtheit' (oder wenigstens mit allen Mitteln danach gerungen)".[44]) So ist es durchaus berechtigt, daß wir in der situationellen Darstellungsweise nur den Realisten Flaubert erkennen. Andererseits ist es richtig, daß Flaubert selbst in diesem unpersönlichen Werk sein Ich nicht gänzlich hat verleugnen können „. . . und doch läßt sich ahnen, wieviel von ihm in dem schwachen Charles Bovary steckt, in der Heldin mit ihren romantischen Träumen, in dem Studenten Léon . . ."[45]) In der Tat läßt die *Correspondance* manchen Anhaltspunkt für eine Verbindung von Flauberts eigenen Anschauungen und denen seiner Personen zu. Sollte diese Tatsache die konsequente Unpersönlichkeit in *Madame Bovary,* die bewußte Selbstausschaltung des Autors zweifelhaft machen können? Keineswegs. Abgesehen davon, daß eigenes Erleben und eigene Anschauungen nur bis zur Unkenntlichkeit objektiviert in dem Roman Platz gefunden haben (vielleicht unbewußt? Welcher Künstler könnte sich völlig von seinem Werk lösen!), war Flaubert, dessen Meinung von der breiten Masse des Publikums eine äußerst geringschätzige war, nicht derjenige, der einem Unberufenen Einblick in die Seelenqualen des eigenen Daseins gestattet hätte. Die Personen des Werkes sind für Flaubert nicht das Sprachrohr persönlicher Empfindungen. In dem Moment, wo sie in den Lauf der Handlung eintreten, sind sie selbständige, ihm wesensfremde Existenzen, die mit ihm nur durch die einfühlende Haltung verwandt scheinen, mit deren Hilfe er sich ihr Leben zueigen macht. Bei der Wertung des Werkes ist in erster Linie der Wille des Autors maßgebend, ein von den Fesseln der eigenen Persönlichkeit befreites Werk zu schaffen.

Flaubert war sich der Einfühlung wohl bewußt, die ihn in so starkem Maße mit seiner Schöpfung verband: «Mes personnages

---

43) E. Lerch Novembre S. 105.
44) ibi S. 107.
45) ibi S. 151.

imaginaires m'affectent, me poursuivent ou plutôt c'est moi qui suis en eux» (zit. nach E. Lerch, Hauptpr. I S. 131). An Louise Colet schreibt er: «Voilà une des rares journées de ma vie que j'ai passé dans l'illusion, complètement et depuis un bout jusqu'à l'autre. Tantôt à six heures, au moment ou j'écrivais le mot attaque de nerfs, j'étais si emporté, je gueulais si fort et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une.» (Corr. III. S. 404)

Mit Hilfe der Einfühlung befreite Flaubert sein Werk von der Schablone seiner Persönlichkeit, befreite er sich selbst aber auch von der inneren Notwendigkeit, seinem Ich zu folgen. „Er schrieb, um nicht zu leiden; er erfand Personen, um seine eigene Person zu vergessen . . . Er wollte seinem Ich entfliehn, weil er es haßte."[46]) Die Leiden seines Ich ließen ihn in seinem Werk den Personen und der Situation alleiniges Recht einräumen. „So erklärte sich Flauberts Forderung von der Unpersönlichkeit und Ungerührtheit des Künstlers (. . .) aus seiner besonderen Wesensart. Nicht durch rein verstandesmäßige Erwägungen ist er dazu gekommen (etwa durch Vergleiche, die er zwischen klassischer und romantischer Kunst gezogen hätte), sondern durch schmerzliches Leiden. Er suchte unpersönlich zu werden, weil sein Ich ihm unerträglich war."[47]) Hieraus erklärt sich auch die seltene Konsequenz, mit der Flaubert die Selbstausschaltung durchgeführt hat. Die Einfühlung in die Personen und in die jeweilige Situation enthebt ihn der Aufgabe, die kritische Mittlerstellung zum Leser einzunehmen. Der Leser vermeint nicht die Darstellung des Autors zu lesen, sondern unmittelbar die Gedanken und Beobachtungen der Personen; er sieht die Situation unmittelbar vor sich, ohne irgendwie die formende Hand des Autors zu erkennen. Die Personen treten in den Vordergrund, während der Autor unsichtbar bleibt; gelegentlich einer Kritik über *Oncle Tom* schreibt Flaubert: «Les réflexions de l'auteur m'ont irrité tout le temps. Est-ce qu'il a besoin de faire des réflexions sur l'esclavage? Montrez-le, voilà tout. L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie». (Corr. III S. 62)

Zu Beginn des Romans handelt es sich darum, Charles Bovary einzuführen. Dies geschieht nicht direkt durch den Autor, der ja ebensogut in wenigen Sätzen das Notwendige hätte mitteilen können, sondern durch einen Schüler, der von dem Eintritt Charles' in die Schule berichtet und den Leser durch seine Beobachtungen in den Gang der Handlung einführt: «Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau . . .» (M.B. S. 1). Auch die weiteren Mitteilungen über Charles' bisheriges Leben und

[46]) E. Lerch Novembre S. 111.
[47]) ibi S. 110.

seinen Studiengang bis zu seiner ersten Begegnung mit Emma scheinen von dem Mitschüler auszugehen, der in summarischer, knapper Berichtsform Erinnerungen der Schulzeit und der folgenden Jahre festhält; u. a. heißt es: «Charles ne pouvait en rester là. Madame fut énergique. Honteux, ou fatigué plutôt, Monsieur céda sans résistance, et l'on attendit encore un an que le gamin eût fait sa première communion. Six mois se passèrent encore; et, l'année d'après, Charles fut définitivement envoyé au collège de Rouen, où son père l'amena lui-même, vers la fin d'octobre, à l'époque de la foire de Saint-Romain.

Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler du lui . . . Naturellement, par nonchalance, il en vint à se délier de toutes les résolutions qu'il s'était faites. . .

Grâce à ces travaux préparatoires, il échoua complètement à son examen d'officier de santé. On l'attendait le soir même à la maison pour fêter son succès!» (M. B. S. S. 9—11) Das eingeschobene *nous* und die versteckte Ironie in *grâce à ces travaux préparatoires* bestätigen die Annahme, daß an Stelle des Autors eine der beteiligten Personen — in diesem Falle ein Mitschüler — berichtet. Die Absicht Flauberts statt seiner die Personen reden zu lassen, ist hier ganz offenbar. „Sobald er kann, dankt er als Erzähler ab und läßt die Personen reden . . . Die Personen erzählen, auch wenn Flaubert sie eigens einführen muß."[48]) So hat auch die Episode im Schulzimmer für die eigentliche Handlung keine Bedeutung. Sie dient nur dazu, dem Leser von Charles Bovary ein anschauliches Bild zu geben. Der Autor läßt also nach Möglichkeit seine Personen reden, oder er gibt unreflektiert wieder, was und wie sie beobachten würden. Charles wird eines Nachts zu einem Kranken gerufen, zu M. Rouault, dem Vater Emmas. Die näheren Umstände über dessen Unfall und seine Verhältnisse erfährt der Leser ebenfalls nicht vom Autor, sondern von dem Führer Charles', der diesem auf dem Wege Näheres mitteilt: «L'officier de santé, chemin faisant, comprit aux discours de son guide que M. Rouault devait être un cultivateur des plus aisés. Il s'était cassé la jambe, la veille au soir, en revenant de faire les Rois chez un voisin. Sa femme était morte depuis deux ans. Il n'avait avec lui que sa demoiselle, qui l'aidait à tenir la maison.» (M. B. S. 17)

Die Schilderung des Besitztums der Rouault erweckt den Eindruck, als habe der Autor die von Charles gemachten Beobachtungen niedergeschrieben: «Quand il entra dans les Berteaux, son cheval eut peur et fit un grand écart.

C'était une ferme de bonne apparence. On voyait dans les écuries, par le dessus des portes ouvertes, de gros chevaux de labour etc.» (M. B. S. 17). Hätte Flaubert von seinem Standpunkt als Autor diese objektive Feststellung gemacht, so hätte er nicht mit *c'était une ferme etc.* beginnen dürfen, da dieser Hinweis

---

[48]) E. Lerch.

unvermittelt geschieht: kurz vorher war die Rede von Charles und seinem Pferd. Der Leser muß daher annehmen, daß dieses impulsive *C'était une ferme etc.* die Beobachtungen Charles' sind, die der Autor unreflektiert wiedergibt.

«Charles monta, au premier, voir le malade. Il le trouva dans son lit, suant sous ses couvertures et ayant rejeté bien loin son bonnet de coton. C'était un gros petit homme de cinquante ans, à la peau blanche, à l'oeil bleu, chauve sur le devant de la tête, et qui portait des boucles d'oreilles.» (M.B. S. 18) Hier kommen unzweifelhaft die Beobachtungen Charles zum Ausdruck.

«La vieille bonne se présenta . . . et engagea Madame, en attendant, à prendre connaissance de sa maison.» (M.B. S. 42) Es folgt eine genaue Schilderung der Wohnung und des Milieus, in dem Charles seine Praxis ausübt. Die Beschreibung wird erst dadurch veranlaßt, daß Emma ihr künftiges Heim in Augenschein nimmt.

In der ersten Enttäuschung ihrer Ehe mit Charles denkt Emma an ihre Jugendzeit. Dadurch erst erfährt der Leser von dem romantischen Vorleben der Heldin: «Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion, et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.

Elle avait lu Paul et Virginie . . . Lorsqu'elle eut treize ans, son père l'amena lui-même à la ville, pour la mettre au couvent . . . Quand elle allait à la confesse, elle inventait de petits péchés, afin de rester là plus longtemps, à genoux, dans l'ombre, les mains jointes, le visage à la grille sous le chuchotement du prêtre. Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues.

Le soir, avant la prière, on faisait dans l'étude une lecture religieuse . . . Comme elle écouta, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques se répétant à tous les échos de la terre et de l'éternité! . . . Quelques-unes de ses camarades apportaient au couvent les keepsakes qu'elles avaient reçus en étrennes. Il les fallait cacher, c'était une affaire; on les lisait au dortoir . . .

Elle frémissait en soulevant de son haleine le papier de soie des gravures, qui se levait à demi-plié et retombait doucement contre la page. C'était, derrière la balustrade d'un balcon, un jeune homme en court manteau qui serrait dans ses bras une jeune fille en robe blanche . . .

. . . . . .

— et elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé.» (M.B. S. 47) Emma durchlebt ihre Jugend in Gedanken noch einmal; ihren romantischen Sehnsüchten und Hoffnungen stellt sich in ihrer Ehe eine platte, nichtssagende Wirklichkeit entgegen. Wenn Emma dem Leser gewissermaßen bisher ein unbeschriebenes Blatt war — der

Leser erfährt bis zu diesem Zeitpunkt weder durch den Autor noch durch die beteiligten Personen Bestimmtes über ihr Innenleben und ihren Charakter — so vermittelt sie hier durch die eigene Reflexion dem Leser das Verständnis für ihre zukünftige Handlungsweise.

Die Einladung des Marquis d'Andervilliers zu einem Ball führt Emma zum ersten Mal in eine vornehme Gesellschaft. In dem Maße, wie sie das Besitztum des Marquis und die Gesellschaft kennen lernt, wird die Milieuschilderung durchgeführt. Gewissermaßen im Geiste an Emmas Seite sieht der Leser, was sie erblickt: «Le Marquis s'avança, et, offrant son bras à la femme du médecin, l'introduisit dans le vestibul.

Il était pavé de dalles en marbre, très haut, et le bruit des pas avec celui des voix y retentissait comme dans une église . . . Comme elle la traversait pour aller au salon, Emma vit autour du jeu des hommes à figure grave, le menton posé sur de hautes cravates, décorés tous, et qui souriaient silencieusement en poussant leur queue. Sur la boiserie sombre du lambris, de grands cadres dorés portaient, au bas de leur bordure, des noms écrits en lettres noires. Elle lut: ‚Jean-Antoine d'Andervilliers d'Jverbonville, comte de la Vaubyessard et baron de la Fresnaye . . '

Le Marquis ouvrit la porte du salon; une des dames se leva (la Marquise elle-même), vint à la rencontre d'Emma et la fit asseoir près d'elle, sur une causeuse, où elle se mit à lui parler amicalement, comme si elle la connaissait depuis longtemps. C'était une femme de la quarantaine environ, à belles épaules, à nez brusque, à la voix traînante, et portant, ce soir-là, sur ses cheveux châtains, un simple fichu de guipure qui retombait par derrière en triangle. Une jeune personne blonde se tenait à son côté, dans une chaise à dossier long; et des messieurs, qui avaient une petite fleur à la boutonnière de leur habit, causaient avec les dames, tout autour de la cheminée . . .

Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge, du fumet des viandes et de l'odeur des truffes. Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles . . .

Mme Bovary remarqua que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre . . .

Cependant, au haut bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber dans sa bouche des gouttes de sauce . . . et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste.

A trois pas d'Emma, un cavalier causait Italie avec une jeune femme pâle, portant une parure de perles. Ils vantaient la grosseur

des piliers de Saint-Pierre, Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les Cassines, les roses de Gènes, le Colisée au clair de lune. Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine de mots qu'elle ne comprenait pas. On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, Miss Arabelle et Romulus, et gagné deux mille louis à sauter un fossé en Angleterre . . .
. . . . . , ...

Une dame près d'elle, laissa tomber son éventail. Un danseur passait.

— Que vous seriez bon, monsieur, dit la dame, de vouloir bien ramasser mon éventail, qui est derrière ce canapé!

Le monsieur s'inclina, et, pendant qu'il faisait le mouvement d'étendre son bras, Emma vit la main de la jeune dame qui jetait dans son chapeau quelque chose de blanc, plié en triangle . . . elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux.

Quand elle les rouvrit, au milieu du salon, une dame assise sur un tabouret avait devant elle trois valseurs agenouillés. Elle choisit le Vicomte, et le violin recommença.» (M. B. S. S. 65—74) Man könnte annehmen, Emma sei überrascht und ließe ihre erstaunten Augen über alle diese ihr unbekannten und fremden Menschen und Dinge schweifen. Die intensive Einfühlung des Autors in die beobachtende Person schafft hier eine innige Verquickung von Bericht und „Rede als Tatsache", sodaß es zuweilen schwierig ist, zu urteilen, wo die eine und wo die andere Erscheinung vorliegt. Jedenfalls stellt der Autor in beiden Fällen die Beobachtungen Emmas dar; so z. B. offenbar in folgendem Beispiel: «Mme Bovary remarqua que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre.

Cependant au haut bout de la table, seul parmi ces femmes . . . un vieillard mangeait . . .» Dieses *cependant* hätte keine logische Berechtigung, wenn es nicht den Fortgang einer Gedankenfolge oder einer Beobachtung andeuten würde. Emma beobachtet „ces femmes" und sieht plötzlich unter ihnen einen Alten. Daß Emma sich tatsächlich in Gedanken mit diesem Alten beschäftigt hat, wird durch den Schlußsatz bestätigt: «Et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme . . .»

Solche Schilderungen, die der Autor als Beobachtungen der Personen wiedergibt, werden in den meisten Fällen durch einen Hinweis eingeleitet, der ankündigt, daß die folgende Darstellung mit einer der beteiligten Personen in Beziehung zu bringen ist. Diese wird zunächst in den Mittelpunkt des Milieus gestellt, das geschildert werden soll: «Le Marquis, pour amuser la jeune femme, la mena voir les écuries. Au-dessus des râteliers en forme de corbeille, des plaques de porcelaine portaient en noir les noms des chevaux. Chaque bête s'agitait dans sa stalle quand on passait près d'elle, en claquant de la langue. Le plancher de la sellerie luisait à l'oeil comme le parquet d'un salon. Des harnais de voitures étaient dressés dans le milieu sur deux colonnes tour-

nantes, et les mors, les fouets, les étriers, les gourmettes rangés en ligne tout le long de la muraille.» (M.B. S. 75)

Emma besucht in Begleitung Léons die Pflegemutter ihres Kindes: «Ils reconnurent la maison à un vieux noyer qui l'ombrageait. Basse et couverte de tuiles brunes, elle avait en dehors, sous la lucarne de son grenier, un chapelet d'oignons suspendu. Des bourrées, debout contre la clôture d'épines, entouraient un carré de laitues, quelques pieds de lavande et des pois à fleurs montés sur des rames. De l'eau sale coulait en s'éparpillant sur l'herbe, et il y avait tout autour plusieurs guenilles indistinctes, des bas de tricot, une camisole d'indienne rouge et un grand drap de toile épaisse étalée en long sur la haie.» (M.B. S. 127) Emma und Léon erkennen ihr Ziel und lassen gewissermaßen ihre Blicke darauf ruhen, um es zu betrachten. Niemals hat der Leser den Eindruck, daß eine Schilderung vom Autor eigens dazu bestimmt sei, ihn, den Leser, zu orientieren. Im Gegenteil, da die Darstellung zum größten Teil von den beteiligten Personen selbst ausgeht, erfüllt jede, auch die ausführlichste Milieuschilderung, ihren Zweck innerhalb der Handlung selbst. Diese erhält dadurch den Charakter einer Einheitlichkeit, die von erklärenden Reflexionen und persönlicher Stellungnahme des Autors nicht beeinträchtigt wird.

Als der Händler Lheureux Emma zum ersten Mal besucht, heißt es: «Le lendemain, à la nuit tombante, elle reçut la visite du sieur Lheureux, marchand de nouveautés. C'était un homme habile que ce boutiquier.

Né Gascon, mais devenu Normand, il doublait sa faconde méridionale de cautèle cauchoise. Sa figure grasse, molle et sans barbe, semblait teinte par une décoction de réglisse claire, et sa chevelure blanche rendait plus vif encore l'éclat rude de ses petits yeux noirs. On ignorait ce qu'il avait été jadis; porteballe, disaient les uns, banquier à Routot, selon les autres. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il faisait, de tête, des calculs compliqués à effrayer Binet lui-même.» (M.B. S. 143) Beim Anblick des Händlers ruft Emma sich scheinbar alle Einzelheiten ins Gedächtnis zurück, die über ihn kursieren. Die unsichere Art der Aussage: *disaient les uns, selon les autres* läßt erkennen, daß nicht der wissende Autor spricht. Das impulsive *c'était un homme habile, que ce boutiquier,* das unzweifelhaft „Rede als Tatsache" darstellt, leitet die Reflexion Emmas ein.

Nach der Abreise Léons sitzt Emma am Fenster und betrachtet die Landschaft: «Mme Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin. et elle regardait les nuages.

Ils s'amoncelaient au couchant, du côté de Rouen, et roulaient vite leurs volutes noires, d'où dépassaient par derrière les grandes lignes du soleil . . .» (M.B. S. 167). Das einleitende *elle regaraait les nuages* deutet an, daß die Schilderung der Beobachtung Emmas entspringt.

Rodolphe trifft auf den *Comices agricoles* mit Emma zusammen. Diese Tatsache, die für den Fortgang der Handlung von größter Bedeutung ist, erfährt der Leser nicht durch den Autor, sondern durch eine Unterhaltung der Witwe Lefrançois und Homais: «. . . elle blâmait Lheureux. C'était un enjôleur, un rampant.

— Ah! tenez, dit-elle, le voilà sous les halles; il salue Mme Bovary, qui a un chapeau vert. Elle est même au bras de M. Boulanger.» (M. B. S. 188) Diese Unterhaltung, in welcher es sich um Lheureux handelt, hat für den eigentlichen Gang der Handlung keine Bedeutung und ist offenbar vom Autor nur zu dem Zweck aufgenommen, um Emma und Rodolphe durch die handelnden Personen einzuführen.

Die Schilderung der Ausstellung geschieht ebenfalls nur indirekt durch den Autor: «Mais c'était le moment de l'examen, et les cultivateurs, les uns après les autres, entraient dans une manière d'hippodrome que formait une longue corde portée sur des bâtons.

Les bêtes étaient là, le nez tourné vers la ficelle, et alignant confusément leurs croupes inégales. Les porcs assoupis enfonçaient en terre leur groin; . . .» (M. B. S. 190).

Emma besucht mit Charles in Rouen das Theater: «Mais on entendit trois coups sur la scène; un roulement de timbales commença, des instruments de cuivre plaquèrent des accords, et le rideau, se levant, découvrit un paysage.

C'était le carrefour d'un bois, avec une fontaine à gauche, ombragé par un chêne. Des paysans et des seigneurs, le plaid sur l'épaule, chantaient tous ensemble une chanson de chasse; puis il survient un capitaine qui invoquait l'ange du mal en levant au ciel ses deux bras; un autre parut; ils s'en allèrent, et les chasseurs reprirent.» (M. B. S. 308) Diese Schilderung könnte Bericht des Autors von dessen Standpunkt sein, obwohl die platte, z. T. auch verständnislose Auffassung und Wiedergabe der Theaterscene dem widersprechen würde. Aber es heißt weiter: «Elle se retrouvait dans les lectures de sa jeunesse, en plein Walter Scott . . . Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler les costumes, les décors, les personnages . . .» Zunächst deutet das unvermittelte *elle* an, daß Emma im Mittelpunkt auch dieser Betrachtungen steht. In dem Satz: «Elle n'avait pas assez d'yeux etc.,» wird sodann bestätigt, daß sie selbst die Betrachtungen anstellt.

Der Autor schildert die Leiche Emmas, jedoch nicht von sich aus, sondern durch Charles, der Emma noch einmal betrachtet: «Charles entra, et, s'avançant vers le lit, il tira lentement les rideaux.

Emma avait la tête penchée sur l'épaule droite. Le coin de sa bouche, qui se tenait ouverte, faisait comme un trou noir au bas de son visage; les deux pouces restaient infléchis dans la paume des mains: une sorte de poussière blanche lui parsemait les cils

et ses yeux commençaient à disparaître dans une pâleur visqueuse qui ressemblait à une toile mince, comme si des araignées avaient filé dessus. Le drap se creusait depuis ses seins jusqu'à ses genoux, se relevant ensuite à la pointe des orteils; et il semblait à Charles que des masses infinies, qu'un poids énorme pesait sur elle.» (M. B. S. 454)

Bei der Beschreibung des Leichenzuges berichtet der Autor die Beobachtungen der Zuschauer: «On se tenait aux fenêtres pour voir passer le cortège. Charles, en avant, se combrait la taille. Il affectait un air brave et saluait d'un signe ceux qui, débouchant des ruelles ou des portes, se rangeaient dans la foule. Les six hommes, trois de chaque côté, marchaient au petit pas et en haletant un peu. Les prêtres, les chantres et les deux enfants de choeur récitaient le DE PROFUNDIS; et leurs voix s'en allaient sur la campagne, montant et s'abaissant avec des ondulations.» (M. B. S. 465)

Wie aus den angeführten Beispielen hervorgeht, versucht der Autor nach Möglichkeit sich auszuschalten, indem er die Beobachtungen seiner Personen unreflektiert wiedergibt, oder — was im Folgenden noch zu beweisen ist — diese selbst sprechen läßt. Die Selbstausschaltung, die ihm nur die außerordentliche Begabung der Einfühlung ermöglicht, führt er in meisterhafter Weise durch. Dadurch nun, daß anstelle des Autors die handelnden Personen sprechen und berichten, wird die situationelle Anschauung erheblich gesteigert. Ebenso wie der Autor nicht von seinem wissenden Standpunkt als Schöpfer, sondern als zufälliger Augenzeuge der jeweiligen Situation beiwohnt und situationell das „Erlebte" erfaßt und darstellt, und noch in bedeutenderem Maße berichten die beteiligten Personen „situationell". Sie, die mitten in der Handlung stehen und deren Wissen notwendigerweise den natürlichen Rahmen nicht überschreitet, schließen in ihrem Bericht oder in dem Bericht, der vom Autor in i h r e m Sinne gegeben wird, ohne weiteres jede wissende Reflexion aus. Die Situation allein ist die Grundlage, auf der die Mitteilungen an den Leser beruhen.

Die „Rede als Tatsache".

Eine Spielart dieser aus dem Streben nach Unpersönlichkeit erwachsenen Einfühlung des Autors in seine Personen ist die Rede als Tatsache. Es ist tatsächlich kein Zufall — wie Lerch in seinen Hauptproblemen schreibt —, „daß gerade Flaubert die Erlebte Rede als erster systematisch verwendet;"[49]) denn der umfassende Gebrauch der R e d e a l s T a t s a c h e ist bei Flaubert allein auf sein „pantheistisches Einführungsvermögen"[50]) zurückzuführen.

[49]) E. Lerch Hauptprobleme I. S. 130.
[50]) ibi.

Was ist eigentlich „Rede als Tatsache" oder, wie Lorck sie nennt „Erlebte Rede"? Zunächst ein Beispiel: «Le soir, quand Charles rentrait, elle sortait de dessous ses draps ses longs bras maigres, les lui passait autour du cou, et, l'ayant fait asseoir au bord du lit se mettait à lui parler de ses chagrins: il l'oubliait, il en aimait une autre! On lui avait bien dit qu'elle serait malheureuse.» (M. B. S. 14) Die letzten Sätze *il l'oubliait etc.* könnten formal Bericht des Autors sein; sie unterscheiden sich diesbezüglich nicht von den vorhergehenden Sätzen. Aber das einleitende Verb *se mettait à lui parler,* der Doppelpunkt und schließlich Inhalt und Konception der Sätze deuten darauf hin, daß es sich um Gesprochenes, um Wiedergabe von gesprochener Rede handelt. Man könnte diese Ausdrucksweise etwa folgendermaßen ersetzen: entweder durch die direkte Rede: «elle disait: — Tu m'oublies, tu aimes une autre etc.» oder durch die indirekte Rede: «elle disait qu'il l'oubliait, qu'il aimait une autre etc.» In unserem Fall ist die gesprochene Rede jedoch nicht in der üblichen Form zum Ausdruck gebracht, sondern in der Form des einfachen Tatsachenberichts. Formal kann der Leser nicht feststellen, ob es sich um einen Bericht des Autors oder um gesprochene Rede handelt. Das kann nur der Zusammenhang ergeben.

Diese Erscheinung der „Rede als Tatsache" oder „Erlebten Rede" hat in letzter Zeit starke Beachtung gefunden. An älteren Untersuchungen sind zu nennen die Arbeiten von Tobler, Bally und Kalepky. In den letzten Jahren haben sich vornehmlich E. Lerch und Lorck mit diesem Problem beschäftigt. Letzterer, welcher in seiner sprachlichen Untersuchung „Erlebte Rede" die Erscheinung aus der Haltung des Autors in seinem Werk ableitet, legt größten Nachdruck auf das Miterleben des Autors: „Für den Schriftsteller sind im Augenblick des Schaffens seine Phantasiegebilde Realität. Er lebt in seiner inneren Welt wie in einer zweiten Wirklichkeit. Selbst unbeteiligt und nur Zeuge wohnt er dem Schauspiel bei, das ihm die Einbildung vorgaukelt. Er schaut nicht blos, er ist mit allen Sinnen dabei, ganz Auge und auch ganz Ohr. Da ihm nichts geheim ist und er frei auch in die Seelen der Personen, deren Tun und Gebahren er beobachtet, hineinblickt, hört er sie nicht nur miteinander reden, er hört auch die Sprache hinter ihren Lippen, die stille Sprache ihres Denkens, Wollens, Fühlens."[51]) Er vergleicht das Erleben der Situation mit einem Traum und sagt: „Träumen ist Erleben und wer einen Traum berichtet, erlebt ihn von neuem."[52]) Lorck betont mit Nachdruck das Erleben des Gesagten durch den Autor und sieht darin das Wesentliche.

Lerch[53]) wendet sich gegen den Terminus „Erlebte Rede", um ihn durch „Rede als Tatsache" zu ersetzen. Er führt ebenfalls

[51]) Lorck, „Erlebte Rede" S. 11.
[52]) ibi S. 36.
[53]) E. Lerch, H. Pr. I: Ursprung und Bedeutung der sog. „Erlebten Rede" („Rede als Tatsache").

die Entstehung der Erscheinung auf die Einfühlung des Autors in seine Personen zurück, betont aber, daß der Autor das, „was seine Personen sagen oder denken, wie wirkliche Tatsachen" empfindet — „so wie diese selbst das, was sie sagen oder denken als tatsächlich empfinden." Ob die Rede objektiv Gültiges enthält, ist nicht wesentlich. Wesentlich vielmehr ist, daß der Autor im Augenblick des Erlebens und der Wiedergabe das Gesagte als Tatsache empfindet. „. . . so bleibt es gleichwohl richtig, daß das Wesen der Erlebten Rede darin besteht, daß Aeußerungen und Gedanken in Tatsachenform dargestellt werden: weil sie sogar in dem irrealen Falle (. . .) durch die Augenzeugen der damaligen Situation wie Tatsachen empfunden wurden. Daher scheint mir die Bezeichnung „Rede als Tatsache" die zutreffendste."[54])

Wie sich noch aus dem Folgenden ergeben wird, steht in den Werken Flauberts beim Gebrauch der „Rede als Tatsache" die Tatsache im Vordergrund. Der unpersönliche Flaubert schaltet sein Ich aus; er geht so weit, daß er nach Möglichkeit selbst bei den Gesprächen oder Gedanken seiner Personen sich einer Stellungnahme und Kritik zu enthalten trachtet, da ja schon der Gebrauch der direkten und indirekten Rede eine solche nicht ausschließt. Dieser Umstand erklärt die ausgedehnte Verwendung der Erscheinung. Für ihren Gebrauch in den Werken Flauberts ist die Bezeichnung „Rede als Tatsache" die zutreffendste.

Durch die R. a. T. werden neben der gesprochenen Rede auch Gedanken dargestellt.[55]) Der einfühlende Autor hört die innere Stimme seiner Personen, wie Lorck sagt: „er hört auch die Sprache hinter ihren Lippen, die stille Sprache ihres Denkens, Wollens, Fühlens."[56]) An derselben Stelle führt Lorck H. Taine an, der in seinem Wert *La Fontaine et ses fables* u. a. sagt: «La Fontaine était poète, chose unique en France . . . Ce petit mot indique un homme qui peut se méprendre de soi-même, s'oublier . . . Les êtres rentrent dans cette âme tels qu'ils sont dans la nature, et y retrouvent une seconde vie semblable à l'autre. Ils s'y développent, ils y agissent par leurs propres forces et d'eux-mêmes; ils n'y sont point contraints par les passions ou les facultés qu'ils y rencontrent; ce sont des hôtes libres; tout le soin du poète est de ne pas les gêner; ils s'y remuent et il les regarde, ils parlent et il les écoute; il est comme un étranger attentif et curieux devant le monde qui s'est établi chez lui»[56]) Diese Worte „von dem ausschließlich empfänglichen Verhalten des echten Dichters"[56]) sind ohne weiteres auf Flaubert zu übertragen. Auch er ist bemüht, das Leben seiner Personen nicht zu stören, ungeachtet der eigenen *passions* und *facultés*. Er ist auch derselbe aufmerksame und neugierige Augenzeuge innerhalb der Situation, die er darstellen will. Doch Flaubert geht einen Schritt weiter; er begnügt sich

[54]) E. Lerch, H. Pr. I. S. 120.
[55]) ibi S. 92.
[56]) Lorck „Erlebte Rede". S. 12.

zuweilen nicht damit, die Situation unreflektiert darzustellen und die Gedanken und Worte seiner Geschöpfe ohne persönliche Stellungnahme dem Leser zu übermitteln, er will die Personen unmittelbar zu diesem sprechen lassen, indem er, ebenso wie die Sprache, auch die Gedanken — gewissermaßen als stilles Selbstgespräch der handelnden Personen — in der Form der direkten Rede (s. M.B. S.S. 87, 101, 129, 131, 132) oder der R. a. T, wiedergibt.

Durch R.a.T. werden also Gesprochenes und Gedachtes ausgedrückt und zwar in einer Form, die auch der Tatsachenmitteilung, d. h. dem objektiven Bericht des Autors, eigen ist. „Es ist also zuweilen überhaupt nicht zu erkennen oder zweifelhaft, ob der Autor etwas berichtet oder ob er eine seiner Personen reden (bzw. denken) läßt."[57]) So z. B. im Folgenden: «La bonne ouvrit la lucarne du grenier et parlementa quelque temps avec un homme resté en bas, dans la rue. Il venait chercher le médecin; il avait une lettre». (M.B. S. 15) Formal sagt uns der Satz nichts über den möglichen Gebrauch der R.a.T. Der Leser kann nur vermuten, daß *Il venait chercher le médecin; il avait une lettre* nicht der Ausdrucksweise des Autors entspricht, eher vielleicht den Erklärungen, die der Bote abgibt; außerdem deutet *parlementa* darauf hin, daß ein Gespräch stattfindet.

Flaubert verwendet diese Redewiedergabe in großem Umfange, und es fragt sich, in welchem Zusammenhang die R.a.T. mit der Einfühlung und der situationellen Anschauung des Autors steht. Die R.a.T. ist als vollwertige Redewiedergabe neben die direkte und indirekte Rede zu stellen. Als solche gibt sie, wie die beiden letztgenannten, die Rede der Personen wieder, ohne jegliche reflektierende Hinzufügung des Autors. Trotzdem ist die R.a.T. in einer gänzlich verschiedenen Einstellung des Autors begründet. Bei der direkten und indirekten Rede stellt der Autor fest, daß die Personen sprechen und was sie reden. Bei der R.a.T. kommt nur zur Darstellung, was die Personen sagen. Schon allein die Feststellung, daß die Personen sprechen, bedeutet eine Stellungnahme des Autors, die zugleich auch das Gesprochene den Personen als subjektive Ansicht bzw. Ueberzeugung zueignet. In diesem Punkte weicht die R.a.T. von der gewöhnlichen Redewiedergabe grundsätzlich ab. Der Autor, der nach Möglichkeit den beteiligten Personen die Darstellung überträgt, bzw. diese von ihrem Standpunkt aus gibt, indem er sich einfühlend ihre Ansichten und Gedankengänge zueigen macht, empfindet das von den Personen Geäußerte, ebenso wie diese, momentan als Tatsache. Er ist derart mit ihrem Wesen und ihren Anschauungen verbunden, daß ihm die Subjektivität des Geäußerten nicht zum Bewußtsein kommt. Der kritische Autor in ihm weicht dem mitfühlenden Augenzeugen. Aus dieser Einstellung heraus gibt er das Ge-

[57]) E. Lerch, H.Pr. S. 97.

sprochene in Berichtform als Tatsachen wieder. Indem er gleichzeitig die Ausdrucksweise der Sprechenden beibehält und zuweilen durch ein einleitendes Verb gesprochene oder gedachte „Rede" andeutet, kennzeichnet er den „Tatsachenbericht" als Redewiedergabe.

„Diese Selbstausschaltung aber ist (. . .) ein Kennzeichen des impressionistischen Stils. Wie der impressionistische Maler sich damit begnügt, die Farbflecke zu malen, die er sieht, wie er bewußt seine Reflexion ausschaltet, die ihm sagt, daß diese Farbflecke Bestandteile eines Baumes oder eines Kleides sind — so begnügt sich der impressionistische Künstler damit, das Gehörte wiederzugeben, mit bewußter Ausschaltung seiner Reflexion, die ihm sagt, daß es sich nur um subjektive Meinungen oder Aeußerungen handelt, zu denen er Stellung zu nehmen oder die er mindestens (durch ein ‚er sagte' oder dergleichen) als bloße Meinungen zu kennzeichnen hätte, als einer Romanfigur zugehörig, wie der Farbfleck einem Baum zugehörig ist. Die ältere Malerei wahrte den Unterschied zwischen den flüchtigen Sonnenflecken und den relativ festen Konturen — die ältere Romankunst wahrte den Unterschied zwischen den flüchtigen Meinungen und Aeußerungen der Romanfiguren und dem überlegenen Wissen des Autors. Die impressionistische Malerei hält die flüchtigen, veränderlichen Sonnenflecken fest und stellt sie den relativ dauernden Konturen mindestens gleich — die impressionistische Romankunst erhebt die flüchtigen Meinungen und Aeußerungen der Personen durch die Erlebte Rede zur Würde von Tatsachen, weil sie für die Romanfiguren Tatsachen sind (mindestens im Augenblick) und weil der Autor sich mit seinen Geschöpfen identifiziert."[58])

Eine indirekte Folge dieser kritiklosen Redewiedergabe ist die Vertiefung der Illusion. Der Leser ist gezwungen nachzudenken, da ihm so manches zunächst unverständlich oder widerspruchsvoll erscheint. Der Roman ist gewissermaßen nicht zu Ende geschrieben, sondern bedarf der reflektierenden Ergänzung des Lesers. Dieser wird nicht wie der einfühlende Augenzeuge den Aussprüchen und Gedanken der Personen Tatsachenwert zuerkennen, sondern er wird versuchen, auf Grund seiner Kenntnis der Situation, sich mit dem Gesagten bzw. Gedachten auseinanderzusetzen, vor allem in Fällen, wo ein Irrtum oder eine bewußte Irreführung in den Ansichten und Aussprüchen der Beteiligten offenbar ist.

Schließlich ist zu bemerken, daß der ironische Gebrauch der Rede als Tatsache in *Madame Bovary* nicht zur Anwendung gelangt.[59]) Dieser Umstand erklärt sich aus der unpersönlichen

---

[58]) E. Lerch, H. Pr. I. S. 114.

[59]) In „Par le Champs et par les Grèves", wo die Rede als Tatsache nur in 5 Beispielen festzustellen war, dient sie ausschließlich dem ironischen Gebrauch «Jamais cependant ils ne purent croire que nous fussions des messieurs cheminant à pied pour leur récréation personnelle, cela leur paraissait inouï, absurde; nous

Haltung Flauberts; denn die Ironie, die offensichtlich eine Kritik des Autors voraussetzt, widerspricht dem Verzicht auf Stellungnahme. Im Gegenteil, durch die R. a. T. bringt der Autor ja nur zum Ausdruck, daß die Aussagen der Personen von dem einfühlenden Augenzeugen momentan durchaus ernst genommen werden.

Welche Hilfsmittel sind dem Leser nun gegeben, um die R. a. T. von dem formal gleichzusetzenden Bericht des Autors zu unterscheiden? Da muß zunächst darauf hingewiesen werden, daß in vielen Fällen eine Unterscheidung nicht möglich ist. Der Autor sieht und denkt mit seinen Personen und formt die Darstellung in diesem Sinne, ob mit eigenen Worten oder denen der Personen, ist nicht immer festzustellen, zumal in vielen Fällen die R. a. T. und der Autorbericht ineinanderübergehen. „Daß Bericht des Autors und Redewiedergabe ineinanderfließen . . . ist ja im Wesen dieser Darstellungsform begründet. Denn sie beruht (. . .) auf einer Einfühlung des Autors in sein Geschöpf, auf einer Identifizierung mit diesem."[60]) Sehr oft wird die R. a. T. durch ein Verbum eingeleitet bzw. angekündigt, das dem „verbum dicendi" der direkten und indirekten Rede, in etwa, gleichzusetzen ist. Der häufige Gebrauch des Doppelpunktes deutet darauf hin, wie sehr die R. a. T. der direkten Rede verwandt ist. Den wichtigsten Anhaltspunkt bietet der Inhalt. Ihm kann der Leser zumeist entnehmen, daß es sich um subjektive Ansichten der Beteiligten handelt, zumal wenn Banalität oder Selbstverständlichkeit einen Bericht des Autors unwahrscheinlich machen. Von besonderer Wichtigkeit sind auch die eingeflochtenen Redeelemente, die ohne weiteres die R. a. T. als solche kennzeichnen. Doch alle diese Merkmale können für den Gebrauch der R. a. T. nicht allein maßgebend sein, da sie nicht immer vorhanden sind. Eine eindeutige Entscheidung — wenn eine solche möglich ist — kann nur von Fall zu Fall aus dem Zusammenhang heraus getroffen werden.[61])

Es handelt sich um die Erziehung des Charles Bovary: «Elle lui apprit à lire, et même lui enseigna, sur un vieux piano qu'elle avait, à chanter deux ou trois petites romances. Mais, à tout cela, M. Bovary, peu soucieux des lettres disait que ce n'était pas la peine! Auraient-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui acheter une charge ou un fonds de

---

étions des dessinateurs ou des leveurs de plan qui voyageaient par ambition pour faire mieux que les autres et gagner par là la croix d'honneur; nous étions salariés par le gouvernement pour inspecter les routes et surveiller les allumeurs des phares; nous avions une mission secrète, un travail claudestin que nous ne voulions pas dire afin de surprendre les gens et de faire notre coup; il y avait en nous quelque chose d'inconpréhensible, de contradictoire et de ténébreux, et nous les effrayions presque, tant nous leur semblions étranges.» „Wir waren selbstverständlich . . ." Die Ironie geht aus dem darauf folgenden Satz hervor: «Non, vive Dieu! rien de tout cela ne nous pousse.» (Par les Champs et par les Grèves S. 204)

60) E. Lerch, H. Pr. I. S. 107.

61) Da der Gebrauch der R. a. T. bei Flaubert in größtem Umfange Anwendung findet, können im folgenden nur die wichtigsten und charakteristischsten Beispiele angeführt werden.

commerce? D'ailleurs avec du toupet, un homme réussit toujours dans le monde. Mme Bovary se mordait les lèvres, et l'enfant vagabondait dans le village.» (M.B. S. 7) Hier ist der Gebrauch der R.a.T. klar ersichtlich. *disait* leitet die gesprochenen Worte ein, während man aus dem letzten Satz entnehmen kann, daß Mme Bovary nichts darauf zu „erwidern" weiß; zudem sind die geäußerten Ansichten für M. Bovary charakteristisch und außerdem zu oberflächlich, um auf eine Stellungnahme des Autors zurückzugehen.

«En face, au delà des toits, le grand ciel pur s'étendait, avec le soleil rouge se couchant. Qu'il devait faire bon là-bas! Quelle fraîcheur sous la hêtrée! et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ne venaient pas jusqu'à lui.» (M.B. S. 11) In diesen Sätzen ist es unentschieden, was Autorbericht und was R.a.T. ist. Unzweifelhaft sind *Et il ouvrait etc.* Worte des Autors, während *Qu'il devait faire bon* là-bas! Quelle fraîcheur sous la hêtrèe? die sehnsüchtigen Gedanken Charles in dessen Ausdrucksweise sind. Der vorhergehende Satz dagegen kann beides sein.

«La nuit était noire, Mme Bovary jeune redoutait les accidents pour son mari. Donc, il fut décidé que le valet d'écurie prendrait les devants. Charles partirait trois heures plus tard, au lever de la lune. On enverrait un gamin à sa rencontre, afin de lui montrer le chemin de la ferme et d'ouvrir la clôture devant lui.» (M.B. S. 15) In diesem Fall hätte der Gebrauch des Konditional keinen Sinn, wenn nicht Gesprochenes zum Ausdruck käme, wie etwa in: «Il fut décidé que Charles partirait . . .»

Wie die vorhergehenden Beispiele zeigen, ist bei der R.a.T. der Gebrauch sowohl des Imperfekts, des Präsens, wie auch des Konditional möglich. Während das erste in den meisten Fällen in Anwendung gebracht wird, entsprechend dem Präsens der direkten Rede, tritt das Präsens — allerdings in seltenen Fällen — hauptsächlich da auf, wo es sich um eine feststehende Meinung der sprechenden Personen handelt, wie in *D'ailleurs, avec du toupet un homme réussit toujours dans le monde.* Das Konditional bringt zum Ausdruck, daß die Realisation des Geäußerten noch in der Zukunft liegt.

«L'officier de santé, chemin faisant, comprit aux discours de son guide que M. Rouault devait être un cultivateur des plus aisès. Il s'était cassé la jambe, la veille au soir, en revenant de *faire les Rois,* chez un voisin. Sa femme était morte depuis deux ans. Il n'avait avec lui que sa demoiselle, qui l'aidait à tenir la maison.» *Discours* deutet darauf hin, daß der Führer „erzählt". Außerdem ist *de faire les Rois* (schon bei Flaubert kursiv gedruckt) eine familiäre Ausdrucksweise, die wir wohl von dem *guide,* nicht aber vom Autor erwarten würden. Die Bezeichnung *demoiselle* (ebenfalls kursiv gedruckt) — jedenfalls ist die Tochter des M. Rouault gemeint — entspringt dem Untergebenenverhältnis zur Tochter des Brotherrn.

Mme Bovary jeune, die den Grund für die häufigen Besuche ihres Gatten in Les Berteaux gefunden hat, versucht, ihn zur Rede zu stellen: «D'abord, elle se soulagea par des allusions. Charles ne les comprit pas — ensuite, par des réflexions incidentes qu'il laissait passer de peur de l'orage; enfin par des apostrophes à brûle-pourpoint auxquelles il ne savait que répondre. — D'où vient qu'il retournait aux Berteaux, puisque M. Rouault était güéri et que ces gens-là n'avaient pas encore payé? Ah! c'est qu'il y avait là-bas une personne, quelqu'un qui savait causer, une brodeuse, un bel esprit. C'était là ce qu'il aimait: il lui fallait des demoiselles de ville! Et elle reprenait: La fille au père Rouault, une demoiselle de ville! Allons donc! . . .» (M.B. S. 23) *et elle reprenait* am Schluß bestätigt, daß *d'aù vient etc. die* Rede der Mme Bovary darstellt. Inhalt und Form der Sätze lassen keinen Zweifel darüber, daß R. a. T. vorliegt. Der Gebrauch des Präsens in *d'où vient* scheint hier eine Anlehnung an die direkte Rede darzustellen, wodurch die Lebhaftigkeit erhöht wird.

«Il obéit donc; mais la hardiesse de son désir protesta contre la servilité de sa conduite, et, par une sorte d'hypocrisie naïve, il estima que cette défense de la voir était pour lui comme un droit de l'aimer. Et puis la veuve était maigre; elle avait les dents longues; elle portait en toute saison un petit châle noir dont la pointe lui descendait entre les omoplates; sa taille dure était engainée dans des robes en façon de fourreau, trop courtes, qui découvraient ses chevilles avec les rubans de ses souliers larges s'entrecroisant sur des bas gris.» (M.B. S. 24) Daß es sich hier um Gedanken Charles in R.a.T. handelt, erklärt sich schon daraus, daß die unvermittelte Erkenntnis der Nachteile seiner Gattin nur aus dem vorhergehenden Gedankengang heraus verständlich ist. Mit ihnen entschuldigt Charles sein Verhalten.

«La mère de Charles venait les voir de temps à autre; mais, au bout de quelques jours, la brue semblait l'aiguiser à son fils; et alors comme deux couteaux, elles étaient à le sacrifier par leurs réflexions et leurs observations. Il avait tort de tant manger! Pourquoi toujours offrir la goutte au premier venu? Quel entêtement que de ne pas vouloir porter de flanelle!» (M.B. S. 24)

«L'agrément nouveau de l'indépendance lui rendit bientôt la solitude plus supportable. Il pouvait changer maintenant les heures de ses repas, rentrer ou sortir sans donner de raisons, et, lorsqu'il était bien fatigué, s'étendre de ses quatre membres, tout en large dans son lit. Donc, il se choya, se dorlota, et accepta les consolations qu'on lui donnait.» (M.B. S. 28) Diese Zeilen, *vor allem s'étendre de ses quatre membres, tout en large dans son lit* drücken die breite Befriedigung Charles' aus und scheinen eher seinen Gedanken zu entstammen, als objektiven Feststellungen des Autors.

«Puis il se demanda ce qu'elle deviendrait, si elle se mariait, et à qui? Hélas! le père Rouault était bien riche, et, elle! . . . si belle!» (M.B. S. 31)

«Il le trouvait bien un peu gringalet, et ce n'était pas là un gendre comme il l'eût souhaité; mais on le disait de bonne conduite, économe, fort instruit, et sans doute qu'il ne chicanerait pas trop sur la dot.» (M.B. S. 32)

«On se mit à causer des arrangements d'intérêt; on avait, d'ailleurs, du temps devant soi, puisque le mariage ne pouvait décemment avoir lieu avant la fin du deuil de Charles, c'est à dire vers le printemps de l'année prochaine.» (M.B. S. 34)

«Puis il se rappela ses noces, son temps d'autrefois, la première grossesse de sa femme; il était bien joyeux, lui aussi, le jour qu'il l'avait emmenée de chez son père, dans sa maison, quand il la portait en croupe en trottant sur la neige; car on était aux environs de Noël et la campagne était toute blanche; elle le tenait par un bras, à l'autre était accroché son panier; le vent agitait les longues dentelles de sa coiffure cauchoise qui lui passaient quelquefois sur la bouche, et, lorsqu'il tournait la tête, il voyait près de lui, sur son épaule, sa petite mine rose qui souriait silencieusement, sous la plaque d'or de son bonnet. Pour se rechauffer les doigts, elle les lui mettait de temps en temps, dans sa poitrine. Comme c'était vieux tout cela! Leur fils, à présent, aurait trente ans! Alors il regarda derrière lui, il n'apercut rien sur la route.» (M.B. S. 41)

«. . . il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent.

Jusqu'à présent, qu'avait-il eu de bon dans l'existence. Etait-ce son temps de collège, où il restait enfermé entre ces hauts murs, seul au milieu de ses camarades plus riches et plus forts que lui dans leurs classes, qu'il faisait rire par son accent, qui se moquaient de ses habits, et dont les mères venaient au parloir avec des pâtisseries dans leur manchon? Etait-ce plus tard, lorsqu'il étudiait la médecine et n'avait jamais la bourse assez ronde pour payer la contredanse à quelque petite ouvrière qui fût devenue sa maîtresse? Ensuite il avait vécu pendant quatorze mois avec la veuve, dont les pieds, dans le lit, étaient froids comme des glacons. Mais, à présent, il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait. L'univers, pour lui, n'exédait pas le tour soyeux de son jupon; et il se reprochait de ne pas l'aimer, il avait envie de la revoir . . .» (M.B. S. 46) Diese Stelle von *jusqu'à présent* bis *jupon,* formal durch nichts unterschieden von der Berichtform des Autors, zeigt jedoch Anschauungen, die für die Persönlichkeit Charles' charakteristisch sind. In einem objektiven Bericht des Autors hätten *pâtisseries* und *contredanse* jedenfalls eine weit geringere Rolle gespielt.

«Et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait

pas. Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là! Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient, sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades du couvent. Que faisaient-elles maintenant? A la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théatres et les clartés du bal, elles avaient des existences où leur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide, comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son coeur. Elle se rappelait les jours de distribution de prix, où elle montait sur l'estrade pour chercher ses petites couronnes. Avec ses cheveux en tresse, sa robe blanche et ses souliers de prunnelle découverts, elle avait une façon gentille, et les messieurs, quand elle regagnait sa place, se penchaient pour lui faire des compliments; la cour était pleine de calèches, le maître de musique passait en saluant, avec sa boîte à violon. Comme c'était loin, tout cela! comme c'était loin!» (M.B. S. 62)

«On entendait Nastasie qui pleurait. Il aimait un peu cette pauvre fille. Elle lui avait, autrefois, tenu société pendant bien des soirs, dans les désoeuvrements de son veuvage. C'était sa première pratique, sa plus ancienne connaissance du pays.» (M.B. S. 77) Es ist anzunehmen, daß Charles spricht, denn es heißt weiter: «Est-ce que tu l'as renvoyée pour tout de bon? dit-il enfin.»

«Après l'ennui de cette déception, son coeur de nouveau, resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença.

Elles allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file, toujours pareilles, innombrables, et n'apportant rien! Les autres existences, si plates qu'elles fussent, avaient du moins la chance d'un événement. Une aventure amenait parfois des péripéties à l'infini, et le décor changeait. Mais, pour elle, rien n'arrivait, Dieu l'avait voulu! L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée.

Elle abondonna la musique. Pourquoi jouer? Qui l'entendrait? Puisqu'elle ne pourrait jamais, en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Erard, dans un concert, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, sentir, comme une brise, circuler autour d'elle un mumure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier. Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. A quoi bon? A quoi bon?» (M.B. S. 77) Die ganze Resignation ihres Daseins bringt Emma in dieser Gedankenreihe zum Ausdruck.

„Hivert ne savait auquel répondre . . .

Un accident l'avait retardé; la levrette de Madame Bovary s'était enfuie à travers les champs. On l'avait sifflée un grand quart d'heure. Hivert même était retourné d'une demi-lieue en arrière, croyant l'apercevoir à chaque minute; mais il avait fallu continuer la route.» (M.B. S. 107)

«Elle souhaitait un fils; il serait fort et brun; elle l'appellerait Georges: et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs des plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les mollesses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents, il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient.» (M. B. S. 123) Ein Wechsel von Autorbericht und R. a. T.; *un homme du moins, est libre* etc. ist unzweifelhaft R. a. T., da hierin einerseits die Begründung für Emmas Wunsch, einen Sohn zu haben, liegt, andrerseits ihre romantische Sehnsucht nach der unbekannten Ferne zum Ausdruck kommt. Beachtenswert ist der Gebrauch des Präsens als Ausdruck einer feststehenden Anschauung.

«Après avoir laissé à la porte son chapeau garni d'un crêpe, il posa sur la table un carton vert et commença par se plaindre à Madame, avec force civilité, d'être resté jusqu'à ce jour sans obtenir sa confiance. Une pauvre boutique comme la sienne n'était pas faite pour attirer une élégante; il appuya sur le mot. Elle n'avait pourtant qu'à commander, et il se chargerait de lui fournir ce qu'elle voudrait, tant en mercerie que lingerie, bonneterie ou nouveautés; car il allait à la ville quatre fois par mois régulièrement. Il était en relation avec les plus fortes maisons. On pourrait parler de lui aux Trois Frères, à la Barbe d'or ou au Grand Sauvage; tous ces messieurs le connaissaient comme leurs poches. Aujourd'hui donc il venait montrer à Madame, en passant, différents articles qu'il se trouvait avoir, grâce à une occasion des plus rares.» (M. B. S. 143) Der Gebrauch der R. a. T. ist hier zweifellos ganz eindeutig. *Commença à se plaindre* kündigt die die Rede an und das eingeschobene *il appuya sur le mot* bestätigt, daß es sich um Gesprochenes handelt. Zudem ist die Ausdrucksweise charakteristisch für den „Händler". Der Ausdruck *‚fortes maisons'* und die Gleichsetzung des Geschäftes mit dessen Leitern ist wohl in der Geschäftssprache üblich, entspricht indessen keineswegs der Ausdrucksweise des Autors.

«Ce qui l'exaspérait, c'est que Charles n'avait pas l'air de se douter de son supplice. La conviction où il était de la rendre heureuse lui semblait une insulte imbécile, et sa sécurité là-dessus de l'ingratitude. Pour qui donc était-elle sage? N'était-il pas, lui, l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère, et comme l'ardillon pointu de cette courroie complexe qui la bouclait de tous côtés?» (M. B. S. 150) Daß hier die Gedanken Emmas unmittelbar zum Ausdruck gebracht sind, geht schon aus dem *Charles n'avait pas l'air* hervor, das — wenn die Darstellung vom Autor ausginge — sicherlich von diesem durch ein *Charles ne se doutait pas* er-

setzt worden wäre. Der Gebrauch des Präsens in *c'est que* ist wahrscheinlich der direkten Rede angeglichen. Dem Leser kommt dadurch die gesprochene Rede lebhafter zum Bewußtsein. Im Bericht des Autors wäre der Gebrauch des Präsens inmitten der Imperfekta hier zumindest ein grober Formfehler.

«Enfin Charles, ayant fermé la porte, le pria de voir lui-même à Rouen quels pouvaient être les prix d'un beau daguerréotype; c'était une surprise sentimentale qu'il réservait à sa femme, une attention fine, son portrait en habit noir. Mais il voulait auparavant *savoir* à *quoi s'en tenir;* ces démarches ne devaient pas embarrasser M. Léon, puisqu'il allait à la ville toutes les semaines à peu près.» (M.B. S. 162) *Savoir à quoi s'en tenir* (bei Flaubert kursiv gedruckt) ist ein Redelement der Sprache Charles'. Auch der Gebrauch des unentschiedenen *ne devaient pas embarasser und des M. Léon statt Léon,* deuten darauf hin, daß es sich um die Worte Charles handelt.

Léon will sein Studium beenden und faßt den Entschluß, nach Paris zu gehen: «Cette appréhension se tourna vite en impatience, et Paris alors agita pour lui, dans le lointain, la fanfare de ses bals masqués avec le rire de ses grisettes. Puisqu'il devait y terminer son droit, pourquoi ne partait-il pas? Qui l'empêchait? Et il se mit à faire des préparatifs inférieures; il arrangea d'avance ses occupations. Il se meubla, dans sa tête, un appartement. Il y mènerait une vie d'artiste! Il y prendrait des leçons de guitare! Il aurait une robe de chambre, un beret basque, des pantoufles de velours bleu! Et même il admirait déjà sur sa cheminée deux fleurets en sautoir, avec une tête de mort et la guitare au-dessus.

La chose difficile était le consentement de sa mère: rien pourtant ne paraissait plus raisonnable. Son patron même l'engageait à visiter une autre étude où il put se développer d'avantage. Prenant donc un parti moyen, Léon chercha quelque place de second clerc à Rouen...» (M.B. S. 164) Ein Nebeneinander von Autorbericht und R.a.T. mit kaum merklichen Unterschieden. Das Konditional in den Sätzen: «Il y mènerait une vie d'artiste etc.» kennzeichnet die Wiedergabe als R.a.T. Dagegen ist diese eindeutige Feststellung für die letzten Sätze nicht so ohne weiteres möglich. «La chose difficile était le consentement de sa mère» kann ebenso gut Bericht des einfühlenden Autors sein. Gegen diese Annahme spricht aber die Fortsetzung: «rien pourtant ne paraissait plus raisonnable»; das eingeschobene *pourtant* und die Annahme, daß nichts „vernünftiger" schien, lassen vermuten, daß es sich doch um die wörtliche Wiedergabe von Léons Gedanken handelt.

«La rivière coulait toujours, et poussait lentement ses petits flots le long de la berge glissante. Ils s'y étaient promenés bien des fois, à ce même murmure des ondes, sur les cailloux couverts de mousse. Quels bons soleils ils avaient eus! Quelles bonnes après-midis, seuls, à l'ombre, dans le fond du jardin! Il lisait

tout haut, tête nue, posé sur un tabouret de bâtons secs; le vent frais de la prairie faisait trembler les pages du livre et les capucines de la tonnelle... Ah! Il était parti, le seul charme de sa vie, le seul espoir possible d'une félicité! comment n'avait-elle pas saisi ce bonheur-là, quand il se présentait! Pourquoi ne l'avoir pas retenu à deux mains, à deux genoux, quand il voulait s'enfuir? Et elle se maudit de n'avoir pas aimé Léon.» (M. B. S. 171).

«Alors il écrivit à sa mère pour la prier de venir, et ils eurent ensemble de longues conférences au sujet d'Emma.

A quoi se résoudre? Que faire, puisqu'elle se refusait à tout traitement?» Ein resümierender Bericht der Unterhaltung mit den Worten der Personen. Es heißt weiter: «Donc, il fut résolu que l'on empêcherait Emma de lire des romans. L'entreprise ne semblait point facile. La bonne dame s'en chargea: elle devait, puand elle passerait par Rouen, aller en personne chez le loueur de livres et lui présenter qu'Emma cessait ses abonnements. N'aurait-on pas le droit d'avertir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d'empoisonneur?» M. B. S. 175) *L'entreprise ne semblait point facile* ist Autorbericht, da *semblait* sich nur vom Standpunkt des Autors erklärt, während die Personen von sich aus eher *était* gebraucht hätten. Andrerseits läßt der Doppelpunkt die Annahme zu, daß das folgende *elle devait etc.* R. a. T. ist.

«Quand Justin, qui se rhabillait, fut parti, l'on causa quelque peu des épanouissement. Mme Bovary n'en avait jamais eu.

— C'est extraordinaire pour une dame! dit M. Boulanger.» (M. B. S. 180) E. Lerch zitiert dieses Beispiel schon in seinen Hauptproblemen (I S. 97). Er sagt dazu: „Das könnte an sich eine Tatsache sein (Mme Bovary n'en avait jamais eu); aber aus der Fortsetzung (C'est extraordinaire pour une dame! dit M. Boulanger) ersehen wir, daß es sich um Gesprochenes handelt,... Aber man könnte nun meinen, diese Worte entsprächen wenigstens den Tatsachen. Auch das ist nicht der Fall: pg. 23 (30) war von der Heldin berichtet worden, sie habe sich über étourdissements beklagt. Also entweder hat sie damals gelogen, oder jetzt, entweder hat sie damals, um sich für den Arzt interessant zu machen, Krankheit geheuchelt, oder sie heuchelt jetzt Gesundheit, um sich dem benachbarten Gutsbesitzer interessant zu machen. (Das Letztere ist wahrscheinlicher; Flaubert selbst überläßt die Entscheidung dem Scharfsinn des Lesers.)"

«Il reconnut le maire à son écharpe, et lui exposa que M. le préfet n'avait pu venir. Il était, lui, un conseiller de préfecture; puis il ajouta quelques excuses.» (M. B. S. 194)

«Charles l'interrompit: il avait mille inquiétudes, en effet; les oppressions de sa femme recommençaient.» (M. B. S. 217) *Interrompit* und der Doppelpunkt kündigen die Rede an, während das eingeschobene *en effet* die Worte als gesprochen charakterisiert.

Emma kehrt von ihrem heimlichen Besuch bei Rodolphe zurück und trifft unterwegs den Steucreinnehmer Binet. «Emma se repentit d'avoir quitté si brusquement le percepteur — heißt es weiter — Sans doute, il allait faire des conjectures défavorables. L'histoire de la nourrice était la pire excuse, tout le monde sachant bien à Yonville que la petite Bovary, depuis un an était revenue chez ses parents. D'ailleurs, personne n'habitait aux environs; ce chemin ne conduisait qu'à la Huchette; Binet, donc, avait deviné d'où elle venait, et il ne se tairait pas, il bavarderait, c'était certain!» (M.B. S. 230) Jedoch der Steuereinnehmer stellt weder „ungünstige Vermutungen" auf, noch „plaudert" er. Er ahnt nicht einmal den richtigen Sachverhalt. Diese, mit solcher Bestimmtheit ausgesprochenen Gedanken sind Vermutungen Emmas, die von dem Autor ohne Kritik wiedergegeben werden. In ihrer Angst, ihr Mann könnte die Wahrheit erfahren, sieht sie das Befürchtete schon als Tatsache an. Außerdem hätte der Autor von seinem Standpunkt aus sich kein Urteil darüber erlaubt, ob *l'histoire de la nourrice était la pire excuse*. Dieses Urteil erklärt sich nur aus der momentanen Verärgerung Emmas über die schlechtgewählte Ausrede.

Ebenso ist eine Stellungnahme des Autors in dem folgenden Beispiel ziemlich ausgeschlossen: «Ils avisèrent donc, le lendemain, d'organiser leurs rendez-vous; Emma voulait corrompre sa servante par un cadeau; mais il eût mieux valu découvrir à Yonville quelque maison discrète. Rodolphe promit d'en chercher une.» (M.B. S. 233) Man kann schlecht annehmen, daß der Autor sich in die Bestrebungen der beiden Liebenden, ihre Zusammenkünfte vor unliebsamer Entdeckung zu schützen, mit einem wohlgemeinten Rat einmischt, wenn es heißt: «mais il eût mieux valu etc.» Ebenso hätte der Autor von sich aus eher gesagt: «Emma disait qu'elle voulait corrompre sa servante etc.» Es handelt sich hier vielmehr um die Worte der Personen.

«Bovary, pendant ce temps-là, n'osait bouger de sa maison. Il se tenait en bas, dans la salle, assis au coin de la cheminée sans feu, le menton sur la poitrine, les mains jointes, les yeux fixes. Quelle mésaventure! pensait-il, quelle désappointement! Il avait pris pourtant toutes les précautions imaginables. La fatalité s'en était mêlée. N'importe! Si Hippolyte, plus tard, venait à mourir, c'est lui qui l'aurait assassiné. Et puis, quelle raison donnerait-il dans les visites, quand on l'interrogerait? Peut-être, cependant s'était-il trompé en quelque chose? il cherchait, ne trouvait pas. Mais les plus fameux chirurgiens se trompaient bien. Voilà ce qu'on ne voudrait jamais croire! on allait rire, au contraire, clabauder! Cela se répandrait jusqu'à Forges! jusqu'à Neufchatel! jusqu'à Rouen! partout! Qui sait si des confrères n'écriraient pas contre lui! Une polémique s'ensuivrait, il faudrait répondre dans les journaux. Hippolyte même pouvait lui faire un procès....

Emma, en face de lui le regardait...
— Assieds-toi, dit-elle, tu m'agaces!
Il se rassit.

Comment donc avait-elle fait (elle qui était si intelligente!) pour se méprendre encore une fois? Du reste, par quelle déplorable manie avoir ainsi abîmé son existence en sacrifices continuels?... Elle fronça les sourcils d'un geste nerveux, puis continua. C'était pour lui, cependant, pour cet être, pour cet homme qui ne comprenait rien, qui ne sentait rien, car il était là, tout tranquillement, et sans même se douter que le ridicule de son nom allait désormais la salir comme lui. Elle avait fait des efforts pour l'aimer et elle s'était repentit en pleurant d'avoir cédé à un autre.» (M. B. S. 254)

«Mais le lendemain il se présenta chez elle avec une facture de deux cent soixante et dix francs sans compter les centimes. Emma fut très embarrassée. Tous les tiroirs du secrétaire étaient vides; on devait plus de quinze jours à Lestiboudois, deux trimestres à la servante, quantieté d'autres choses encore et Bovary attendait impatiemment l'envoi de Dérozerais, qui avait coutume, chaque année, de le payer vers la Saint-Pierre.

Elle réussit d'abord à éconduire Lheureux; enfin il perdit patience: on le poursuivait, ses capitaux étaient absents, et, s'il ne rentrait dans quelques-uns, il serait forcé de lui reprendre toutes les marchandises qu'elle avait». (M. B. S. 262) In beiden Fällen wird die R. a. T. durch den Doppelpunkt eingeleitet. Während im ersten Abschnitt Emma in Gedanken einen Ueberschlag über ihre finanzielle Lage macht, kommt im zweiten Abschnitt die ungeduldige Rede Lheureux' zum Ausdruck. Die Aussagen: „man verfolge ihn usw." kennzeichnen sich deshalb schon als Worte des Händlers, weil sie eine bewußte Unwahrheit darstellen. S. 293 erfährt der Leser durch ihn selbst — ebenfalls in der Form der R. a. T. — Näheres über seine finanziell außerordentlich günstigen Verhältnisse, was allein schon in dem Satz bestätigt wird: «Tout d'ailleurs, lui réussissait.»

Folgendes Beispiel mag zeigen, in welchen Ausmaßen Flaubert Gebrauch von der R. a. T. gemacht hat: «Il croyait entendre l'haleine légère de son enfant. Elle allait grandir maintenant; chaque saison, vite, amènerait un progrès. Il la voyait déjà revenant de l'école à la tombée du jour, toute rieuse, avec sa brassière tachée d'encre, et portant au bras son panier; puis il faudrait la mettre en pension, cela coûterait beaucoup; comment faire? Alors il réfléchissait. Il pensait à louer une petite ferme aux environs, et qu'li surveillerait lui-même, tous les matins en allant voir ses malades. Il en économiserait le revenu, il le placerait à la caisse d'épargne; ensuite, il achèterait des actions, quelque part, n'importe où; d'ailleurs la clientèle augmenterait; il y comptait, car il voulait que Berthe fût bien élevée, qu'elle eût des talents, qu'elle apprît le piano. Ah! qu'elle serait jolie, plus tard, à quinze ans, quand, ressemblant à sa mère, elle porterait comme

elle, dans l'été, de grands chapeaux de paille! On les prendrait de loin pour les deux soeurs. Il se la figurait travaillant le soir auprès d'eux, sous la lumière de la lampe, elle lui broderait des pantoufles; elle s'occuperait du ménage; elle emplirait toute la maison de sa gentillesse et de sa gaieté. Enfin, ils songeraient à son établissement: on lui trouverait quelque brave garçon ayant un état solide; il la rendrait heureuse; cela durerait toujours.

Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se reveillait en d'autres rêves.

Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers, et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigognes. On marchait au pas, à cause des grandes dalles et il y avait par terre des bouquets de fleurs que vous offraient des femmes, habillées en corset rouge. On entendait sonner des cloches, hennir les mulets, avec le murmure des guitares et le bruit des fontaines, dont la vapeur s'envolant raffraîchissait des tas de fruits disposés en pyramides au pied des statues pâles qui souriaient sous les jets d'eau. Et puis ils arrivaient au soir, dans un village de pêcheurs, où des filets bruns séchaient au vent le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre: ils habiteraient une maison basse, à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac: et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contempleraient. Cependant sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier surgissait; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux bleuâtre et couvert de soleil.» (M. B. S. 270) Der Gebrauch des Imperfekts im Gedankenflug Emmas statt des üblichen Konditional (für Vorstellungen, deren Verwirklichung noch in der Zukunft liegt) ist bezeichnend für die Fantasie der Heldin. Sie lebt sich derart in den Idealzustand hinein, den sie nach der Flucht mit Rodolphe ersehnt, daß die Luftschlösser, die sie baut, für sie momentan Realität werden.

«Elle se rappela la lettre; il fallait la finir, elle n'osait pas. D'ailleurs, où? comment? on la verrait . . . . . Elle jetait les yeux tout autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi n'en pas finir? Qui la retenait donc? Elle était libre. Et elle s'avança . . . . . .»

Et il fallut descendre! Il fallut se mettre à table!

Elle essaya de manger. Les morceaux l'étouffaient. Alors elle déplia sa serviette comme pour en examiner les reprises et vou-

lait réellement s'appliquer à ce travail, compter les fils de la toile. Tout à coup le souvenir de la lettre lui revint. L'avait-elle donc perdue? Où la retrouver?... elle avait peur de Charles; il savait tout, c'était sûr! En effet, il prononça ces mots, singulièrement:

— Nous ne sommes pas près, à ce qu'il paraît, de voir M. Rodolphe.» (M. B. S. S. 284—286) In Wirklichkeit weiß Charles nichts, und nur die Angst Emmas läßt seine Worte „eigenartig" betont erscheinen.

«Emma rêvait au jour de son mariage; et elle se revoyait là-bas, au milieu des blés, sur le petit sentier quand on marchait vers l'église. Pourquoi donc n'avait-elle pas, comme celle-là résisté, supplié? Elle était joyeuse, au contraire, sans s'apercevoir de l'abîme où elle se précipitait... Ah! si, dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l'adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand coeur solide, alors la vertue, la tendresse, les voluptés et le devoir se confondant, jamais elle ne serait descendue d'une félicité si haute. Mais ce bonheur-là, sans doute, était un mensonge imaginé pour le désespoir de tout désir. Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait.» (M. B. S. 312) Der starke Gebrauch der Abstrakta ist bezeichnend für Emmas romantische Ausdrucksweise. Die Konzeption der Sätze und die eingeschobenen Redeelemente bestätigen, daß die Gedanken Emmas hier unmittelbar in der Form der R. a. T. wiedergegeben sind.

«Emma, le soir, écrivit au clerc une interminable lettre où elle se dégageait du rendez-vous: tout maintenant était fini, et ils ne devaient plus, pour leur bonheur, se rencontrer». In diesem Beispiel könnte es sich um eine objektive Feststellung des Autors handeln. Der Leser wird zunächst auch annehmen, daß es „aus" sei, da weder der Autor Stellung zu der Aussage nimmt, noch diese als momentane, persönliche Absicht der Heldin bezeichnet hat. Aber im nächsten Satz heißt es schon: «Mais, quand la lettre fut close, comme elle ne savait pas l'adresse de Léon, elle se trouvait fort embarrassée. — Je la lui donnerai moi-même, se dit-elle; il viendra.» (M. B. S. 329) Damit hat die vorherige Aussage: *tout maintenant était fini etc.* ihre Gültigkeit verloren, und wie der Fortgang der Handlung beweist, ist tatsächlich nicht alles „aus", im Gegenteil, Emma steht am Beginn eines neuen Liebesverhältnisses. Die erwähnte Aussage stellt daher nur in der Form der R. a. T. die Worte Emmas in dem Brief dar. Der einfühlende Autor selbst, der seine eigene Reflexion völlig außer Acht läßt, empfindet momentan — ebenso wie Emma — die Absicht, Léon nicht mehr zu sehen, als Tatsache.

«... et Charles, bouleversé, attendit patiemment le retour de sa femme pour avoir des explications.

Si elle ne l'avait point instruit de ce billet, c'était afin de lui épargner des tracas domestiques;... (M. B. S. 378) Auch hier

könnte der Leser zunächst den Eindruck gewinnen, daß *si elle ne l'avait point instruit etc.* notwendigerweise eine Stellungnahme des Autors sein muß, da von Emma keine Rede ist; weder davon, daß sie inzwischen gekommen ist, noch daß sie mit ihrem Mann spricht. Trotzdem können es nur die Worte Emmas sein, die Charles die gewünschte Erklärung gibt, denn diese Erklärung stellt eine bewußte Unwahrheit dar. Emma verfolgte offensichtlich bei dem Verheimlichen des Wechsels einen ganz anderen Zweck als den angegebenen, außerdem würde sie, nach ihrer bisherigen Haltung, für Charles wohl kaum die Rücksichtnahme aufbringen, die sie heuchelt. Der Autor, der von seinem wissenden Standpunkt wohl um den wahren Sachverhalt weiß, stellt alle persönliche Erkenntnis zurück, wenn er die Aeußerung Emmas als Tatsache, nicht aber als gesprochene Rede kennzeichnet.

«Léon, malgré lui se récria. D'ailleurs il n'aimait que les femmes brunes.» (M.B. S. 378) In den Hauptproblemen schon von von E. Lerch zitiert (I. S. 92): „Das könnte wiederum eine Tatsache ausdrücken — aber es geht weiter: «je vous approuve, dit le pharmacien: elles ont plus de tempérament», und daraus sehen wir, daß auch der Satz mit aimait als gesprochen zu denken ist."

«Homais attaqua la confession. Bournisien la défendit; il s'étendit sur les restitutions qu'elle faisait opérer. Il cita différentes anecdotes de voleurs devenus honnêtes tout à coup. Des militaires, s'étant approchés du tribunal de la pénitence, avaient senti les écailles tomber des yeux. Il y avait à Tribourg un ministre...

Son compagnon dormait.» (M.B. S. 457) Die Punkte nach *ministre* deuten eine Unterbrechung der Rede an. Der Leser sieht gewissermaßen, wie der Pfarrer redet und mit einem erstaunten Blick auf seinen schlafenden Gefährten sich selbst unterbricht.

Aus den angeführten Beispielen geht die Bedeutung der R. a. T. in Flauberts Darstellung klar hervor. Der Autor, der als einfühlender Augenzeuge sowohl die äußere, wie auch die innere Stimme seiner Personen hört, vergißt die eigene Erkenntnis, um unreflektiert und ohne Kritik das Gehörte als „Tatsache" niederzuschreiben. In diesem Sinne kommt es bei der R. a. T. in Flauberts Darstellung weniger auf das „Erleben" des Autors, als auf die „Tatsache" an; denn durch das „Erleben" (Einfühlung) gelangt der Autor dazu, das Gehörte als Tatsache zu empfinden und wiederzugeben, wobei letzteres den eigentlichen Zweck darstellt. Damit scheint mir die Annahme der Bezeichnung „Rede als Tatsache" im Gegensatz zu „Erlebte Rede" — wenigstens im Hinblick auf Flauberts Darstellung — genügend begründet.

Wie man aus der umfangreichen Anwendung dieser Darstellungsform in *Madame Bovary* erkennen kann — von den gesammelten Stellen (148) sind nur 40 zur Darstellung gebracht — zeigt Flaubert eine Vorliebe für den Gebrauch der R. a. T. —

gewiß nicht ohne besonderen Grund. Dies muß zumindest auffällig sein, da Flaubert die R.a.T. als erster systematisch verwendet. Der Grund dafür ist wohl darin zu suchen, daß ihm diese Darstellungsform ein geeignetes Mittel bot, die Personen selbst sprechen zu lassen, mit andern Worten sich selbst nach Möglichkeit auszuschalten. Situation und Personen beherrschen die Handlung und deren Darstellung, wie bisher in keinem anderen Werk, und auch wohl in keinem der folgenden impressionistischen Werke.

3. Die unreflektierte Darstellungsweise.

Der unpersönlichen, unreflektierten Betrachtungsweise folgt Flaubert auch in der Darstellung. Diese verrät in bestimmten Teilen eine gewisse Aufregung — etwa wie der Bericht eines Reporters, der in aller Eile die Zeilen niederschreibt. Hätte Flaubert nicht selbst des öfteren erwähnt, und wüßten wir nicht aus den Zeugnissen seiner nächsten Freunde, mit welcher Sorgfalt und bewundernswerten Ausdauer er seine Aufmerksamkeit gerade der Form der *Madame Bovary* widmete, (das Werk war für ihn in der Hauptsache eine stilistische *gymnastique)* so könnte man bei der Lektüre des Werkes eher auf eine eilige Reportage raten, wie sie etwa *Par les Champs et par les Grèves* darstellte. Demnach scheint dieser unreflektierten Darstellungsweise eine besondere Absicht zugrunde zu liegen: das Streben, unpersönlich zu sein. Flaubert schreibt vom Standpunkt des Augenzeugen; unpersönlich und unreflektiert schildert er die Situation, die er „erlebt", so wie sie sich ihm momentan bietet, ohne jedoch die empfangenen Eindrücke mit Hilfe der Reflexion in wohlgebaute Sätze zu fügen. Er bemüht sich, die Darstellung „situationell' zu gestalten. Als einfühlender Augenzeuge drückt er seine unmittelbaren Empfindungen sozusagen „interjektional" aus.

In dieser unreflektierten, situationellen Darstellung treten die charakteristischen Merkmale der Situation — dem momentanen Eindruck entsprechend — in den Vordergrund und zwar unter starker Bevorzugung des Nomens, was im Gebrauch des Nominalsatzes, vor allem aber im Gebrauch substantivierter Adjektiva und Verba, zum Ausdruck gelangt. Nicht Handlungen, sondern Eindrücke werden geschildert; daher gewinnt die Nominalform als Merkmalsbezeichnung der Verbform gegenüber an Bedeutung. Ebenso ist der ausgedehnte Gebrauch der Partizipialkonstruktionen festzustellen, die — ebenfalls merkmalsbezeichnend — der Wiedergabe der momentanen Situation eher dienen als der verbale Nebensatz. Knappe und kurze Sätze, unverbunden nebeneinander gestellt, die, im Gegensatz zu der bisher gewohnten, wohlgeformten und gefeilten Darstellung, zerrissen und unfertig anmuten, vertiefen den Eindruck, daß es sich um die unreflektierte

und hastige Wiedergabe momentanen Erlebens handelt. Eine Menge von Eindrücken stürmen auf den einfühlenden Augenzeugen ein und werden, da sie diesem nicht eindeutig und vollständig zum Bewußtsein kommen, als Gedankenfetzen wiedergegeben.

Diese unreflektierte, dem momentanen Erfassen der Situation entsprechende Darstellung, die interjektionale Ausdrucksweise, könnte man als „Erlebte Rede" des Augenzeugen bezeichnen. „Auch hier erzählt der Autor nicht als Autor, sondern aus dem Denken eines Augenzeugen heraus: als Autor müßte er vollständige Sätze mit verbum finitum bilden — der Augenzeuge jedoch gibt in der Erregung lediglich seine Eindrücke wieder, die fertigen Bilder, wie sie ihm vor Augen stehen, ohne diese Bilder zu zergliedern (zum besseren Verständnis des Hörers), wie der Autor es tun müßte", sagt E. Lerch, als er in seinen „Hauptproblemen der französischen Sprache" (Bd. II Nachträge S. 319) auf die Beziehungen der Erlebten Rede zum Nominalstil hinweist.

Nominalsätze.

«C'est ainsi, l'un près de l'autre, pendant que Charles et le pharmacien devisaient, qu'ils entrèrent dans une de ces vagues conversations où le hasard des phrases vous ramène toujours au centre fixe d'une sympathie commune. Spectacles de Paris, titres de romans, quadrilles nouveaux, et le monde qu'ils ne connaissaient pas. Tostes où elle avait vécu. Yonville où ils étaient. Ils examinaient tout, parlèrent de tout jusqu'à la fin du dîner.» (M.B. S. 116) Die fragmentarische Wiedergabe der Unterhaltung deutet wiederum auf den Bericht des Augenzeugen, der unreflektiert das Gehörte wiedergibt. Der Bewußtseinsinhalt wird sozusagen als unbehauener Block gegeben; er wird nicht zerlegt, wie der reflektierende Autor es tun würde, sondern interjektional, aus dem momentanen Erleben heraus, zum Ausdruck gebracht.

«Comment donc avoir pu lui exposer, et en un tel langage, quantité de choses qu'il n'aurait dites auparavant?» (M.B. S. 119)

«Elle était charmante à cheval. Droite, avec sa taille mince, le genou plié sur la crinière de sa bête et un peu colorée par le grand air, dans la rougeur du soir.» (M.B. S. 224)

«... — bons vieux gîtes à balcons de bois vermoulu qui craquent, au vent dans les nuits d'hiver, continuellement plein de monde, de vacarme et de mangeaille, dont les tables noirs sont poissées par les glorias, les vitres épaisses jaunies par les mouches, les serviettes humides tachées par le vin bleu; et qui, sentant toujours le village, comme des valets de ferme habillés en bourgeois, ont un café sur la rue, et du côté de la campagne un jardin à légumes.» (M.B. S. 304)

«Mais un froufrou de soie sur les dalles, la bordure d'un chapeau, un camail noir... C'était elle!» (M.B. S. 342)

«Personne.» (M.B. S. 381)

«A gauche un violon, un basson et une femme qui regarde.» (P. ch. S. 56)

«La belle chose qu'une tête de sauvage.» (P. ch. S. 61)

«Enfin un trot de cheval fatigué qui bat le briquet, un bruit de grelots, un coup de fouet, un homme qui crie: Ho! ho! voilà la poste! voilà la poste!» (P. ch. S. 115)

«Ici, pas d'alignement, pas de trottoir, aucune espèce de palais de justice, que nous sachions du moins; point de bourse en temple grec, aucune caserne, pas même de mairie montrant son inepte façade, rehaussée d'une loque tricolore.» (P. ch. S. 154)

«Des arbres, des genêts, des ajoncs, des tamarins au bord des fossés, des landes qui s'étendent, et d'hommes, nulle part.» (P. ch. S. 180)

«L'église est pauvre et d'une nudité sans pareille. Pas de beaux peinturlures, pas de toiles aux murs, ni, au plafond de lampe suspendue oscillant au bout de sa longue corde droite.» (P. ch. S. 182)

«Une statue d'abbé et appuyée contre le mur: un gros anneau au médius de la main droite, un menton long, des pommettes saillantes, des yeux sortis, des cheveux légèrement crêpelés, et une chape bordée de longes franges, et un écusson qui est d'hermine à trois fasces au chef chargé d'un lambel à trois pièces timbré de la crosse abbatiale.» (P. ch. S. 222)

«On n'y entend rien, on n'y voit personne; pas une lumière aux lucarnes.» (P. ch. S. 245)

«Troisième tableau, Le Bal. Réunion du grand monde, luxe somptueux; deux lustres, brillants quadrilles, perspection de pieds chaussés d'escarpins très pointus dont la file se prolonge indéfiniment, chaînes de montres partants, pluie d'écharpes et de turbans, éblouissement complet.» (P. ch. S. 302)

«Rien, le vent qui passe, l'herbe qui pousse, le ciel à découvert. Pas d'enfant en guenilles gardant une vache qui broute la mousse dans les cailloux; pas même, comme ailleurs, quelque chèvre solitaire, sortant sa tête barbue par une crevasse de remparts et qui s'enfuit effrayée en faisant remuer les broussailles; pas un oiseau chantant, pas un nid, pas un bruit.» (P. ch. S. 77)

Der Nominalsatz in der Darstellung des Autors kann nur aus dem impulsiven, interjektionalen Bericht des Augenzeugen, gewissermaßen also aus der R. a. T., erklärt werden. Formal zeigt diese Erscheinung selbstverständlich nominalen Charakter, inhaltlich steht sie der R. a. T. nahe. Auch auf

die substantivierten Formen von Adjektiven und Verben

muß diese Annahme in Anwendung gebracht werden. In *hochement de têtes*[62]) beispielsweise, kommt das unmittelbare Erleben

[62]) Zitiert nach Lerch, Frankreichkunde S. 128.

des Augenzeugen zum Ausdruck. Dieser schildert den momentanen Eindruck, ohne sich die Mühe zu geben, das Empfundene logisch zu gliedern. Die Reflektion sagt ihm zwar von dem eigentlichen logischen Ablauf des Geschehens, doch er begnügt sich damit, ohne reflektierende Ergänzung den Eindruck als solchen festzuhalten. Auch hier führt uns der impulsive, gewissermaßen interjektionale Bericht, zu der Erlebten Rede.

«L'eau ... sépare d'une raie blanche la couleur des prés ...» (M. B. S. 96)

«... lorsque le moment fut venu des embrassades ...» (M. B. S. 164)

«Il y eut une agitation sur l'estrade, de longs chuchotements, des pourparlers.» (M. B. S. 196)

«Mais on entendait, tout à coup, partir derrière soi un long mugissement de boeuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient aux coins des rues.» (M. B. S. 203)

«Elle ouvrit les narines à plusieures reprises, fortement pour aspirer la fraîcheur des lierres ... tandisqu'à travers le battement de ses tempes elle entendait la rumeur de la foule ...» (M. B. S. 204)

«Souvent en entendait, sous les buissons glisser un petit battement d'ailes ...» (M. B. S. 221)

«... et Rodolphe marchant derrière elle, contemplait entre ce drap noir et la bottine noire la délicatesse de son bras blanc, qui semblait quelque chose de sa nudité.» (M. B. S. 221)

«... ils entendirent derrière eux un grand souffle haletant, entrecoupé régulièrement par le rebondissement d'une canne.» (M. B. S. 335)

«Et, à travers la sonnerie des grelots, le murmure des arbres et le ronflement de la boîte creuse, elle avait quelque chose de lointain qui boulversait Emma.» (M. B. S. 370)

«Un arbre vert a percé l'épaisseur de la muraille ....» (P. ch. S. 64)

«... et en haut, dans l'épaisseur de la voûte, les fenêtres non fermées laissaient passer de larges rayons blancs ...» (P. ch. S. 105)

«Dans l'écartement de deux vallons, elle développait sa verte étendue ...» (P. ch. S. 181)

«... le prolongement infini de ces quais ...» (P. ch. S. 239)

«La teinte morne des terres lentement onduleuses se fondent sans transition dans la pâleur du ciel ...» (P. ch. S. 265)

«... une mosaïque de grosses couleurs qui tranche comme une tache bigarrée sur la blancheur du mur de plâtre.» (P. ch. S. 301)

In diesem Zusammenhang ist eine Erscheinung zu beobachten, die ebenfalls der affektischen Ausdrucksweise entspringt:

«... Emma vit la main de la jeune dame qui jetait dans son chapeau quelque chose de blanc, plié en triangle.» (M. B. S. 72) Emma sieht zunächst die Hand und bemerkt dann erst, daß diese etwas Weißes in den Hut des Tänzers wirft; die eigentliche Handlung

wird als nachträgliche Ergänzung im folgenden Relativsatz ausgedrückt. Es ist wiederum die unreflektierte Wiedergabe des momentanen Eindrucks.

«On entendait Nastasie qui pleurait.» (M. B. S. 77)

«Elle remarqua ses ongles, qui étaient plus longs qu'on ne les portait à Yonville.» (M. B. S. 130)

«Il fut bientôt de l'autre côté de la rivière (. . .); et Emma l'aperçut dans la prairie, qui marchait sous les peupliers . . .» (M. B. S. 180)

«Alors un sourire de béatitude se répandit sur sa figure et on l'entendait qui murmurait en s'en allant . . .» (M. B. S. 209)

«Puis, l'apercevant qui filait la grande Rue et tournait à droite comme pour gagner le cimetière, elles se perdirent en conjectures.» (M. B. S. 423)

«Elle entendait le battement de la pendule, le bruit du feu, et Charles, debout près de sa couche, qui respirait.» (M. B. S. 435)

«Lorsqu'il eut fini, il se redressa vite et nous le vîmes d'échelon en échelon qui continuait à sauter et de bonds en bonds s'éloignait.» (P. ch. S. 161)

«Nous les voyions de loin qui s'essayaient à nager, entraient dans les flots, couraient sur le rivage.» (P. ch. S. 297)

Auch die folgende Erscheinung stellt affektisch das charakteristische Merkmal der Situation in den Vordergrund:

«Et s'il avouait n'y avoir pas songé, *c'étaient des reproches en abondance,* et qui se terminaient toujours par l'éternel mot: — M'aimes-tu?» (M. B. S. 264) Dem Augenzeugen kommen gewissermaßen nur die *reproches* zum Bewußtsein, weniger, daß Emma dem Geliebten die Vorwürfe macht.

«Alors ce serait un grand sanglot . . .» (M. B. S. 421)

«. . . c'était un beuglement continu couvrant les cris des enfants, les piétinements de la foule et le bourdonnement du serpent . . .» (P. ch. S. 189)

«C'était un bruit de sanglots, de cris, de paroles, une houle qui se poussait et s'étouffait.» (P. ch. S. 199)

«Alors ce fut un redoublement d'aboiements aigus, enroués, furieux.» (P. ch. S. 252)

«*Avec*» *und* «*Sans*».

Die Bevorzugung des Nomens als Merkmalsbezeichnung führt in den Werken Flauberts zu einer bemerkenswerten Anwendung der Anknüpfung mit *avec* und *sans*.

«Ce fut un vacarme qui s'élanca d'un bond, monta en crescendo, avec des éclats de voix aiguës . . .» (M. B. S. 4)

«Bel homme, hâbleur . . . il avait l'aspect d'un brave, avec l'entrain facile d'un commis voyageur.» (M. B. S. 5)

«Il prit l'habitude du cabaret, avec la passion des dominos.» (M.B. S. 12)

«Ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondé vers les tempes . . . . .» (M.B. S. 20)

«... et il entendait seulement le battement intérieur de sa tête, avec le cri d'une poule, au loin, qui pendait dans les cours.» (M.B. S. 30)

«... les blés lui montaient jusqu'aux genoux, avec le soleil sur ses épaules et l'air du matin à ses narines, le coeur plein de félicités de la nuit, l'esprit tranquille, la chair contente . . . .» (M.B. S. 46)

«Les yeux fatigués, à la fin, elle fermait ses paupières, et elle voyait dans les ténèbres se tordre au vent des becs de gaz, avec des marchepieds de calèches . . .» (M.B. S. 80)

«Lorsque Mme Bovary levait les yeux, elle le voyait toujours là, comme sentinelle en faction, avec son bonnet grec sur l'oreille et sa veste de lasting.» (M.B. S. 90)

«Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussé, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, le mur qui suintait, les pavés humides.»[63]) (M.B. S. 91)

«Il se trouvait à plaindre à vivre dans ce village, avec Homais pour ami et M. Guillaumin pour maître.» (M.B. S. 132)

«Et lorsque Léon le voyait au coin du feu, après le dîner, les deux mains jointes sur son ventre, les deux pieds sur les chenets, la joue rougie par la digestion, les yeux humides de bonheur, avec l'enfant qui se traînait sur le tapis, et cette femme à taille mince qui, par-dessus le dossier du fauteuil, venait le baiser au front: Quelle folie, se disait-il.» (M.B. S. 148)

«Et, les volets fermés, avec un livre à la main, elle restait étendue sur un canapé, dans cet accoutrement.» (M.B. S. 173)

«De l'autre côté il y avait des baraques de toile et l'on vendait des cotonnades, des couvertures et des bas de laine, avec des licous pour les chevaux et des paquets de rubans bleus, qui par le bout s'envolaient au vent.» (M.B. S. 181)

«Il en était si surchargé, que l'on apercevait seulement la pointe de ses sabots, avec le bout de ses deux bras, écartés droit.» (M.B. S. 193)

«Et, plus loin, le pharmacien, avec son fils Napoléon entre ses jambes bombait sa main contre son oreille . . . et Binet, immobile, restait le coude en dehors, avec la pointe du sabre en l'air.» (M.B. S. 202)

---

[63]) Von E. Lerch zitiert: Frankreichkunde S. 123.

«Et l'on entendait seulement de temps à autre tinter les poids dans les balances, avec quelques paroles basses du pharmacien donnant des conseils à son élève.» (M. B. S. 232)

«Vers le milieu d'octobre, elle put se tenir assise dans son lit, avec des oreillers derrière elle.» (M. B. S. 290)

«Mais à présent tout s'oubliait, et ils se regardaient face à face, avec des rires de voluptés et des appellations de tendresse.» (M. B. S. 366)

«Emma, trop faible, ne put fermer les doigts et le cierge, sans M. Bournisien, serait tombé à terre.» (M. B. S. 447)

«Ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampes qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accelération de ses côtes, secoués par un souffle furieux . . . .» (M. B. S. 448)

«Tout à coup, en entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton.» (M. B. S. 448)

«Toute cette demeure est discrète et froide . . . Habitée par deux vieilles filles dévotes, avec son étroite cour sombre, son allée humide, son escalier de bois qui se pourrit à la pluie elle a quelque chose de découragé . . . (P. ch. S. 53)

«Avec ses plumes vertes sur les tempes, ses longs cils abaissés, ses paupières demi-closes, elle a un air exquis de férocité, de volupté et de langeur.» (P. ch. S. 62)

«N'importe, c'est toujours un plaisir, même quand la campagne est laide, que de se promener à deux tout au travers . . . sifflant, causant, rêvant, sans oreilles qui vous écoutent, sans bruit de pas derrière vos pas, libres comme au désert!» (P. ch. S. 125)

«. . . sans obstacle, une verve de corps nous emportait malgré nous . . .» (P. ch. S. 129)

„Ça a fait un bruit sourd, la bête est tombée raide morte avec de l'écume aux lèvres et la langue serrée dans les dents.» (P. ch. S. 175)

«La vieille . . . se tenait debout avec son bras gauche dans sa main droite . . .» (P. ch. S. 200)

«Sans enseigne, d'ailleurs, nous aurions bien reconnu l'auberge . . .» (P. ch. S. 225)

«Le théâtre, à decouvert sous le ciel, a pour muraille la toile grise qui frissonne au vent et s'en irait sans les pieux qui la retiennent.» (P. ch. S. 251)

«Quand nous la vîmes la première fois, un matin en arrivant (. . .), avec ses yeux noirs admirablement doux et beaux et relevés vers les tempes sous un sourcil long, avec sa taille mince fortement garnie par derrière de tous les mensonges de l'industrie, avec ses boutons d'émeraude sur sa chemise de battiste . . ., avec sa robe jaune, ouverte si lâche au corps, si parlante, et la pommade qu'il y avait sur ses bandeaux, et le sourire qui rendait presque jolie sa bouche aux dents gâtées, nous en conçûmes, il faut l'avouer, un préjugé défavorable pour ses moeurs, mais bien favorable pour son hôtel.» (P. ch. S. 307)

«Le bruit des crosses de fusil retentissait sous les voûtes avec la voix des sergeants qui faisaient l'appel.» (P. ch. S. 314)

«On voyait s'élever les robes blanches des petites filles avec les lumières des flambeaux . . .» (P. ch. S. 319)

Häufung von kurzen Sätzen und Satzteilen.

Die unreflektierte Anschauungsweise des Autors hat nicht zuletzt ihren Ausdruck in der Gesamtkonzeption des Satzgefüges. Ein nervöser, scheinbar ungeordneter Stil gibt dem Ganzen ein besonderes Gepräge. Eine gewisse Hast, die aus den Zeilen spricht, erweckt den Eindruck, als könnte der Autor, bzw. der Augenzeuge, die Eindrücke, die sich ihm darbieten, nicht schnell genug erfassen, um sie in geordnete und gefällige Sätze zu kleiden. Aneinanderreihung kurzer Sätze, unvermittelt nebeneinandergesetzte Verben, Nomen und Partizipialkonstruktionen lassen die Darstellung unreflektiert und zerrissen erscheinen. Dem momentanen Erfassen der Situation entsprechend wird, wie schon beim Nominalsatz erwähnt wurde, der Bewußtseinsinhalt nicht logisch geordnet und gedeutet, sondern interjektional und vieldeutig zum Ausdruck gebracht. Der Augenzeuge gibt die unmittelbaren Eindrücke ebenso wieder, wie er sie momentan erlebt, ohne sich die Mühe zu geben, sie in normale Sätze zu kleiden.[64])

«De temps à autre, on entendait des coups de fouets derrière la haie; bientôt la barrière s'ouvrait: s'était une carriole qui entrait. Galoppant jusqu'à la première marche du perron, elle s'y arrêtait court, et vidait son monde qui sortait par tous les côtés en se frottant les genoux et en s'étirant les bras. Les dames en bonnet, avaient des robes à la facon de la ville, des chaînes de montre en or, des pèlerines à bouts croisés dans la ceintures, ou de petits fichus de couleur attachés dans le dos avec une épingle, et qui leur découvraient le cou par derrière. Les gamins, vêtus pareillement à leurs papas, semblaient incommodés par leurs habits neufs (beaucoup même étrennèrent ce jour-là la première paire de bottes de leur existence), et l'on voyait à côte d'eux, nesoufflant mot dans la robe blanche de sa première communion, rallongée pour la circonstance, quelque grande fillette de quatorze ou de seize ans, leur cousine ou leur soeur aînée sans doute, rougeaude, ahurie, les cheveux gras de pommade à la rose, et ayant bien peur de salir ses gants. Comme il n'y avait point assez de valets d'écurie pour dételer toutes les voitures, les messieurs retroussaient leurs manches et s'y mettaient eux-mêmes. Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes; — bond habits, entourés de toute la considération d'une famille, et qui ne sortaient

[64]) Es ist mit Absicht vermieden, die einzelnen Erscheinungen zu gliedern und in sich zur Darstellung bringen, da ihre Wirkung im Zusammenhang besteht.

de l'armoire que pour les solennités; redingotes à grandes basques flottant au vent, à collet cylindrique, à poches larges comme des sacs; vestes de gros drap, qui accompagnaient ordinairement quelque casquette cerclée de cuivre à sa visière, habits-vestes très courts, ayant dans le dos deux boutons rapprochés comme une paire d'yeux, et dont les pans semblaient avoir été coupés à même un seul bloc, par la hache du charpentier. Quelques-uns encore (mais ceux-là, bien sûr devaient dîner au bas bout de la table) portaient des blouses de cérémonie, c'est-à-dire dont le col était rabattu sur les épaules, le dos froncé à petits plis et la taille attachée très bas par une ceinture cousue.» (M.B. S. 33)

«Jusqu'au soir, on mangea. Quand on était trop fatigué d'être assis, on allait se promener dans les cours ou jouer une partie de bouchons dans la grange, puis on venait à table. Quelques-uns, vers la fin, s'y endormirent et ronflèrent. Mais, au café, tout se ranima; alors on entama des chansons, on fit des tours de force, on portait des poids, on passait sous son pouce, on essayait à soulever les charrettes sur ses épaules, on disait des gaudrioles, on embrassait les dames. Le soir, pour partir, les chevaux gorgés d'avoine jusqu'aux naseaux eurent du mal à entrer dans les brancards; ils ruaient, se cabraient, les harnais se cassaient, leurs maîtres juraient ou riaient; et toute la nuit au clair de la lune, par les routes du pays, il y eut des carrioles emportées qui couraient au grand galop, bondissant dans les saignées, sautant par-dessus les mètres de cailloux, s'accrochant aux talus, avec des femmes qui se penchaient en dehors de la portière pour saisir les guides.» (M.B. S. 39)

«Le lendemain à son réveil, elle aperçut le clerc sur la place. Elle était en peignoir. Il leva la tête et la salua. Elle fit une inclination rapide et referma la fenêtre.» (M.B. S. 119)

«Quand il voyait de loin sa démarche paresseuse et sa taille tourner mollement sur ses hanches sans corset, quand vis-à-vis l'un de l'autre, il la contemplait tout à l'aise et qu'elle prenait, assise, des poses fatiguées dans son fauteuil, alors son bonheur ne se tenait plus; il se levait, il l'embrassait, passait ses mains sur sa figure, l'appelait petite maman, voulait la faire danser, et débitait, moitié riant, moitié pleurant, toutes sortes de plaisanteries caressantes qui lui venaient à l'esprit.» (M.B. S. 122)

«Puis, les deux mains sur la table, le cou tendu, la taille penchée, il suivait, bouche béante, le regard d'Emma qui se promenait indécis parmi ces marchandises.» (M.B. S. 144)

«Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'allongea. Avec ses bandeaux noirs, ses grands yeux, son nez droit, sa démarche d'oiseau et toujours silencieuse maintenant, ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine...?» (M.B. S. 148)

«Elle restait brisée, haletante, inerte, sanglotant à voix basse et avec des larmes qui coulaient.» (M.B. S. 151)

«Berthe alla tomber au pied de la commode contre la patère de cuivre; elle s'y coupa la joue, le sang sortit. Mme Bovary se précipita pour la relever, cassa le cordon de la sonnette, appela la servante de toutes ses forces, et elle allait commencer à se maudire, lorsque Charles parut.» (M. B. S. 160)

«Charles piqua la peau; on entendit un craquement sec. Le tendon était coupé, l'opération était finie. Hippolyte n'en revenait pas de surprise; il se penchait sur les mains de Bovary, pour les couvrir de baisers.» (M. B. S. 245)

«Il était là, geignant sous ses grosses couvertures, pâle, la barbe longue, les yeux caves, et, de temps à autre, tournant sa tête en sueur sur le sale oreiller où s'abattaient les mouches. Mme Bovary le venait voir. Elle lui apportait des linges pour ses cataplasmes, et le consolait, l'encourageait.» (M. B. S. 248)

«Elle s'évanouit encore. On la porta sur son lit.

Elle restait étendue, la bouche ouverte, les paupières fermées, les mains à plat, immobile, et blanche comme une statue de cire. Il sortait de ses yeux deux ruisseaux de larmes qui coulaient lentement sur l'oreiller.» (M. B. S. 288)

«Pendant quarante-trois jours, Charles ne la quitta pas. Il abondonna tous ses malades; il ne se couchait plus, il était continuellement à lui tâter le pouls, à lui poser des sinapismes, des compresses d'eau froide. Il envoyait Justin jusqu'à Neufchâtel chercher de la glace; la glace se fondait en route; il le renvoyait. Il appela M. Canivet en consultation: il fit venir de Rouen le docteur Larivière, son ancien maître; il était désespéré. Ce qui l'effrayait le plus, c'était l'abattement d'Emma; car elle ne parlait pas, n'entendait rien et même semblait ne point souffrir, — comme si son corps et son âme se fussent ensemble reposés de toutes leurs agitations.» (M. B. S. 290)

«Dès la première scène, il enthousiasma. Il pressait Lucie dans ses bras, il la quittait, il revenait, il semblait désespéré: il avait des éclats de colère, puis des râles élégiaques d'une douceur infinie, et les notes s'échappaient de son cou nu, pleines de sanglots et de baisers.» (M. B. S. 310)

«Vivement elle fit sa malle, paya la note, prit dans la cour un cabriolet, et, pressant le palefrenier, l'encourageant, s'informant à toute minute de l'heure et des kilomètres parcourus, parvint à rattrapper l'Hirondelle vers les premières maisons de Quincampoix.» (M. B. S. 339)

«Il n'envoya point l'étoffe, il l'apporta. Puis il revint pour l'aunage; il revint sous d'autres prétextes, tâchant chaque fois de se rendre aimable, serviable, s'inféodant, comme eût dit Homais, et toujours glissant à Emma quelques conseils sur la procuration. Il ne parlait point du billet. Elle n'y songeait pas.» (M. B. S. 350)

«Puis les voyageurs de l'Hirondelle finissaient par s'endormir, les uns la bouche ouverte, les autres le menton baissé, s'appuyant

sur l'épaule de leur voisin, ou bien le bras passé dans la courroie, tout en oscillant régulièrement au branle de la voiture; et le reflet de la lanterne qui se balançait en dehors, sur la croupe des limoniers, pénétrant dans l'intérieur par les rideaux de calicot chocolat, posait des ombres sanguinolentes sur tous ces individus immobiles.» (M. B. S. 370)

«Quel débordement, le jeudi d'après, à l'hôtel, dans leur chambre avec Léon! Elle rit, pleura, dansa, chanta, fit monter des sorbets, voulut fumer des cigarettes, lui parut extravagante, mais adorable, superbe.» (M. B. S. 381)

«L'aveugle s'affaissa sur les jarrets, et, la tête renversée, tout en roulant ses yeux verdâtres et tirant la langue, il se frottait l'estomac à deux mains, tandisqu'il poussait une sorte de hurlement sourd, comme un chien affamé. Emma, prise de dégoût, lui evoya, par-dessus l'épaule, une pièce de cinq francs. C'était toute sa fortune. Il lui semblait beau de la jeter ainsi.» (M. B. S. 415)

«Cependant la nourrice était bien longue à revenir. Mais comme il n'y avait point d'horloge dans la chaumière, Emma craignait de s'exagérer peut-être la longueur du temps. Elle se mit à faire des tours de promenades dans le jardin, pas à pas; elle alla dans le sentier le long de la haie, et s'en retourna vivement, espérant que la bonne femme serait rentrée par une autre route. Enfin, lasse d'attendre, assaillie de soupçons qu'elle repoussait, ne sachant plus si elle était là depuis un siècle ou une minute, elle s'assit dans un coin et ferma les yeux, se boucha les oreilles. La barrière grinça: elle fit un bond, avant qu'elle eût parlé, la mère Rollet lui dit:

— Il n'y a personne chez vous.» (M. B. S. 425)

«La clef tourna dans la serrure, et elle alla droit vers la troisième tablette, tant son souvenir la guidait bien, saisit le bocal bleu, en arracha le bouchon, y fourra sa main, et, la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même.

— Arrêtez! s'écria-t-il en se jetant sur elle.

— Tais-toi! on viendrait...

Il se désespérait, voulait appeler.

— N'en dis rien; tout retomberait sur ton maître!

Puis elle s'en retourna subitement apaisée, et presque dans la sérénité d'un devoir accompli.

Quand Charles, bouleversé par la nouvelle de la saisie, était rentré à la maison, Emma venait d'en sortir. Il cria, pleura, s'évanouit, mais elle ne revint plus. Où pouvait-elle être? Il envoya Félicité chez Homais, chez M. Tuvache, chez Lheureux, au Lion d'Or, partout et, dans les intermittences de son angoisse, il voyait sa considération anéantie, leur fortune perdue, l'avenir de Berthe brisé! Par quelle cause?... pas un mot! Il attendit jusqu'à six heures du soir. Enfin n'y pouvant plus tenir, et imaginant qu'elle était partie pour Rouen, il alla sur la grande route, fit une

demi-lieue, ne rencontra personne, attendit encore et s'en revint. Elle était rentrée.» (M. B. S. 434)

«Eperdu, balbutiant, près de tomber, Charles tournait dans la chambre. Il se heurtait aux meubles, s'arrachait les cheveux, et jamais le pharmacien n'avait cru qu'il pût y avoir de si épouvantable spectacle.» (M. B. S. 437)

«Elle ne tarda pas à vomir du sang. Ses lèvres se serrèrent d'avantage. Elle avait les membres crispés, le corps couvert de taches brunes, et son pouls glissait sous les doigts comme un fil tendu, comme une corde de harpe près de se rompre. Puis elle se mettait à crier, horriblement. Elle maudissait le poison, l'invectivait, le suppliait de se hâter, et repoussait de ses bras raides, tout ce que Charles, plus agonisant qu'elle, s'efforçait de lui faire boire. Il était debout, son mouchoir sur les lèvres, râlant, pleurant, suffoqué par des sanglots qui le secouaient jusqu'aux talons; Félicité courait ça et là dans la chambre; Homais, immobile, poussait de gros soupirs, et M. Canivet, gardant toujours son aplomb, commençait néamoins à se sentir troublé.» (M. B. S. 440)

«La Loire coulait au milieu, baignant ses îles, mouillant la bordure des prés, passant sous les ponts, faisant tourner les moulins, laissant glisser sur sa sinuosité argentée les grands bateaux attachés ensemble qui cheminaient, paisibles, côte à côte, à demi endormis au craquement lent du large gouvernail qui les remue, et au fond il y avait deux grandes voiles éclatantes de blancheur au soleil.» (P. ch. S. 23)

«La route, taillée dans la côte, descend en tournant, couverte sur les bords par des massifs d'ajoncs, ou par de larges banques d'une mousse roussâtre. A droite, au pied de la colline, sur un mouvement de terrain qui se soulève du fond du vallon, de grands pans de muraille inégaux allongent les uns par-dessus les autres leurs sommets ébréchés.

On suit une haie, on prend un sentier, on entre sous un porche tout ouvert qui s'est enfoncé dans le sol jusqu'aux deux tiers de son ogive. Les hommes qui y passaient à cheval n'y passeraient plus qu'en se courbant maintenant. Quand la terre s'ennuit de porter un monument trop longtemps sur elle, elle s'enfle de dessous, monte sur lui, le gagne, et pendant que le ciel lui ragne la tête elle enfouit les pieds. La cour est déserte, l'enceinte est vide, les heures ne remuent pas, l'eau dormante des fossés reste plate et immobile sous les ronds nénufars.

Le ciel était blanc, sans nuages, mais sans soleil. Sa courbe pâle s'étendait au large, couvrait la campagne d'une monotonie froide et dolente. On entendait aucun bruit, il faisait silence, les oiseaux ne chantaient pas, l'horizon même n'avait point de murmure, et les sillons vides — c'était un dimanche — ne nous envoyaient ni les glapissements des corneilles qui s'envolent, ni le bruit doux du fer des charrues.» (P. ch. S. 76)

«La plus rare curiosité est un cimetière; il est plein, il regorge, il fait craquer ses murs, il déborde dans la rue. Les pierres tassées se brisent aux angles, montent les uns sur les autres, s'envahissent, se submergent et se confondent, comme si les morts, gênés de dessous, soulevaient leurs épaules pour sortir de leurs tombeaux.» (P. ch. S. 111)

«La marée baissait; il fallait, pour passer, attendre le retrait des vagues. Nous les regardions venir. Elles écumaient dans les roches, à fleur d'eau, tourbillonnaient dans les creux, sautaient comme des écharpes qui s'envolent, retombaient en cascades et en perles, et dans un long balancement ramenaient à elles leur grande nappe verte. Quand une vague s'était retirée sur le sable, aussitôt les courants s'entre-croisaient en fuyant vers des riveaux plus bas. Les varechs remuaient leurs lumières gluantes, l'eau débordait des petits cailloux, sortait par les fentes des pierres, faisait mille clapotements, mille jets. Le sable trempé buvait son onde, et, se séchant au soleil, blanchissait sa teinte jaune.» (P. ch. S. 123)[65])

Dieser sichtbare Ausdruck einer scheinbaren Hast und einer eiligen Reportage wird erhöht durch eine entsprechende Wortstellung.

Die affektische Wortstellung.

Die Wortstellung bei Flaubert stellt keinen ausgesprochenen Typus dar, wie sie E. Lerch in seinen Hauptproblemen[66]) bezeichnet; — in diesem Sinne können wir keinen gültigen Maßstab anlegen. Sie entspricht aber vollkommen dem unreflektierten, situationellen Bericht des einfühlenden Augenzeugen, und fügt sich somit folgerichtig in ein einheitliches Ganzes ein. Man kann sie weder mit impulsiv noch mit impressionistisch bezeichnen, obwohl sie beiden Typen nahe steht; denn die entsprechenden Definitionen treffen auf sie nicht in ausreichendem Maße zu: „Die impulsive stellt das am stärksten Betonte an den Anfang."[66]) Es handelt sich zunächst in der Regel nicht nur um *eine* „stark betonte Stelle", sondern um eine *Menge* mehr oder weniger stark empfundener Eindrücke; aus diesem Grunde wäre hier eine Anordnung nach dem Grade der Betonung nicht immer möglich. Zudem handelt es sich um impulsive Wortstellung gewöhnlich nur dort, wo der Autor aus dem Empfinden und Erleben seiner Personen schil-

---

[65]) Vgl.: Francis Jammes, Le Roman du Lièvre, beginnt: . . . Lièvre écouta la chasse, et grimpa au sentier de molle argile, et il avait peur de son ombre, et les bruyères fuyaient derrière sa course, et des clochers bleus surgissaient de vallon en vallon, et il redescendait, et il remontait, et ses sauts courbaient les herbes . . . et il devenait le frère des alouettes dans ce vol rapide, et il traversait les routes départementales, et il hésitait au poteau indicateur . . .

[66]) E. Lerch, Hauptprobleme der französischen Sprache Bd. I: Typen der Wortstellung.

dert.[67]) Andrerseits kann dem Autor für die „Anordnung der Vorstellungen" nicht nur die „Reihenfolge, in der sie kommen",[68]) maßgebend sein (impress. Wortstellung). In Wirklichkeit deckt sich die Wortstellung Flauberts in den beiden herangezogenen Werken mit keiner der bei Lerch erwähnten Typenformen vollständig; sie ist teils impulsiv, teils impressionistisch, in ihrem einheitlichen Grundzug affektisch. Affektisch allerdings nicht in dem Sinne, wie Lerch sie bzgl. der impulsiven Wortstellung ablehnt,[69]) sondern sie ist affektisch im Gegensatz zu der nüchternen, überlegt geformten Darstellung des reflektierenden Autors, affektisch mit Bezug auf den einfühlenden, unreflektiert berichtenden Augenzeugen.[70])

Aus den bisherigen Ausführungen hat sich ergeben, daß Flaubert unter dem unmittelbaren Eindruck momentanen Erlebens schreibt, ohne sich der Mühe zu unterziehen, die empfangenen Eindrücke mit Hilfe der Reflexion zu gliedern und sie in geordnete Sätze zu kleiden. Hieran hat auch die Wortstellung ihren Anteil. Der Autor hat gewissermaßen nicht die Zeit, bei der Wiedergabe des momentan Empfundenen, einer ihm von der Reflexion vorgeschriebenen Form zu entsprechen. Daraus erklärt sich auch, daß die Wortstellung keineswegs rein impressionistisch sein kann, denn auch bei der „Anordnung der Vorstellungen" in der „Reihenfolge, in der sie kommen", kann der Autor einer gewissen Reflexion keinesfalls entbehren, da er ja wenigstens die Reihenfolge einhalten will. Flaubert schreibt affektisch aus dem Erleben heraus und teilt auch der Darstellungsform einen gewissen Affekt, eine fühlbare Aufregung und Hast mit, was in zerrissenen, scheinbar zusammenhanglosen und ungeordneten Sätzen seinen Niederschlag findet.

Es wäre ein unfruchtbares Unternehmen, wollte man die einzelnen syntaktischen Momente, die zu der Auflösung und Umformung des Satzgefüges im Sinne des Affektes beitragen, isoliert betrachten. Die Wirkung dieser eigenartigen Darstellungsform — vornehmlich in illusionistischer Richtung — besteht in dem Zusammenwirken der einzelnen Momente, deren Wahl, den augenblicklichen Erfordernissen der Situation entsprechend, zuweilen sehr veränderlich sein kann.

---

[67]) E. Lerch, H. Pr. S. 66.

[68]) ibi S. 87.

[69]) „Ich halte es nicht für ganz richtig, diesen Gegensatz mit den Worten ‚affektisch' und ‚verstandesmäßig' zu bezeichnen. Denn ‚affektisch' und ‚verstandesmäßig' schließen sich nicht aus (. . .): man kann sich auch im Affekt noch auf den Hörer einstellen, und man kann das Wort am Satzende mit dem gleichen Affekt herausschleudern wie das Wort am Satzanfang: der moderne Franzose kann *C'est mon beau-père!* ebenso affektisch herausbringen wie Roland sein *Mis parrastre est*" (E. Lerch, H. Pr. I. S. 75).

[70]) In diesem Sinne läßt auch Lerch den Affekt in der Wortstellung gelten. In den Nachträgen zu seinen Hauptproblemen (Bd. II S. 314) nimmt er bei der Besprechung des Satzes *Minuit sonna* im Gegensatz zu Blinkenberg (der in dieser Wortstellung den Sieg der grammatischen Ordnung über die psychologische zu sehen glaubt) einen Sieg des Affekts über die ruhige, reflektierte Darstellung an.

Impulsive Wortstellung ist für folgende Beispiele anzunehmen:

«Le petit jour parut.» (M. B. S. 75)

«Le printemps reparut.» (M. B. S. 87)

«Six heures sonnèrent.» (M. B. S. 103)

«La chose difficile était le consentement de sa mère.» (M. B. S. 164)

«Six semaines s'écoulèrent.» (M. B. S. 215)

«Le silence était partout.» (M. B. S. 223)

«Minuit sonna.» (M. B. S. 276)

«Tout à coup le souvenir de la lettre lui revint.» (M. B. S. 285)

«Un roulement de timbales commença.» (M. B. S. 308)

«Une fois, la lune parut.» (M. B. S. 354)

«Une idée lui vint.» (M. B. S. 382)

«Quatre heures sonnèrent.» (M. B. S. 412)

«Un hurlement sourd lui échappa...» (M. B. S. 436)

«Le jour se leva.» (M. B. S. 462)

«La cloche tintait.» (M. B. S. 464)

«On l'a rentré dans l'église... Un flot d'hommes et femmes a suivi...» (P. ch. S. 106)

«Nulle brise ne soufflait...» (P. ch. S. 115)

«Le soleil se couchait.» (P. ch. S. 128)

«Un bruit étouffé se fit entendre.» (P. ch. S. 136)

«Une église parut.» (P. ch. S. 194)

«Des hommes ont pourtant grimpé là...» (P. ch. S. 287)

«Un frôlement brusque se fit sur la muraille.» (P. ch. S. 290)

Die Impulsivität in den zitierten Beispielen wird in den meisten Fällen noch dadurch vertieft, daß das jeweils nachfolgende Verbum eine, schon in dem impulsiv vorangestellten Nomen enthaltende Selbstverständlichkeit zum Ausdruck bringt und nichts Neues bietet, gewissermaßen also eine Füllpartikel darstellt. Für den Leser ist es beispielsweise selbstverständlich, daß es vier Uhr „schlägt", oder daß der Mond „erscheint", oder schließlich, daß die Glocke „läutet".

Minuit sonna erweckt dieselbe Vorstellung wie etwa der Nominalsatz Quatres heures! (M. B. S. 181)[71] Von einer impulsiven Voranstellung des Nomens kann man dagegen kaum mehr sprechen, wenn das nachfolgende Verb tatsächlich etwas Neues zum Ausdruck bringt, wie *Le ciel était lourd.* (P. ch. S. 325)

In den folgenden Beispielen kommt unzweifelhaft die impressionistische Anordnung der Vorstellungen „in der Reihenfolge, in der sie kommen," zum Ausdruck:

«Sur des perches partant du haut des greniers, des écheveaux de coton séchaient à l'air.» (M. B. S. 11)

---

[71]) E. Lerch, der die impulsive Wortstellung bei Flaubert auf die Einfühlung des Autors mit seinen Geschöpfen zurückführt, weist schon darauf hin, wenn er sagt: „Die Romanfigur (oder der Zuschauer) denkt: „ein entsetzlicher Krach!", oder „Mitternacht"!, oder (beim Begräbnis): „das Glöckchen!", oder „der Tag!", oder oder „der Herbst!", oder „Niemand!", oder „Nichts!" usw. (H. Pr. I. S. 77).

«Par terre, dans les angles, étaient rangés, debout des sacs de blé.» (M.B. S. 20)

«Il y avait, pour décorer l'appartement, accrochée à un clou, au milieu du mur dont la peinture verte s'écaillait sous le salpètre, une tête de Minerve au crayon noir, encadrée de dorure, et qui portait au bas, écrit en lettres gothiques: 'A mon cher papa'» (M.B. S. 20)

«Et en bas de soie, en culotte courte, en cravate blanche, en jabot, grave comme un juge, le maître d'hôtel, passant entre les épaules des convives les plats tout découpés, faisait d'un coup de sa cuiller sauter pour vous le morceau qu'on choisissait.» (M.B. S. 67)

«Cependant, au haut bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait...» (M.B. S. 68)

«Puis, à travers une claire-voie, apparaît une maison blanche...» (M.B. S. 97)

«... et, sur la longue table de la cuisine, parmi les quartiers de mouton cru, s'élevaient des piles d'assiettes qui tremblaient aux secousses du billot où l'on hachait des épinards.» (M.B. S. 101)

«Par le trou des haies, on apercevait, dans les masures, quelque pourceau sur un fumier...» (M.B. S. 127)

«Quelquefois, à la pointe des joncs où sur la feuille des nénufars, un insecte à pattes fines marchait ou se posait.» (M.B. S. 130)

«... quand, au fond du théâtre, sous la portière de velours, un homme apparut en manteau noir.» (M.B. S. 312)

«Et, au milieu de la cuisine, parmi les jarres brunes pleines de groseilles égrenées, du sucre en morceaux, des balances sur la table, des bassines sur le feu, elle aperçut tous les Homais...» (M.B. S. 340)

«Sur un côteau, au pied duquel se joignent deux rivières, dans un frais paysage égayé par les claires couleurs des toits en tuiles abaissés à l'italienne et groupés là ainsi que dans les croquis d'Hubert, près d'une longue cascade basse qui fait tourner un moulin, tout caché dans le feuillage, le château de Clisson montre sa tête ébréchée par-dessus les grands arbres.» (P.ch. S. 63)

«Et comme nous étions là, cachés sur l'herbe, est survenue une grande jeune fille, blonde et blanche, allant nu-pieds parmi les ronces, et seulement vêtue d'un jupon de drap rouge...» (P.ch. S. 223)

«A une place, entre les maisons de la ville et la muraille, dans un fossé sans herbe, des poiles de houlets sont alignés.» (P.ch. S. 285)

Die affektische Wortstellung in den Werken Flauberts ist in demselben Streben nach unpersönlicher Darstellung des momentanen Eindrucks begründet, wie die impressionistische Wortstel-

lung. Doch Flaubert geht in der Selbstausschaltung wiederum einen Schritt weiter als die ihm nachfolgenden Impressionisten. Während letztere auf eine bestimmte Anordnung der Vorstellungen — der Reihenfolge der Eindrücke entsprechend — Wert legen, scheint die Wiedergabe in Flauberts Darstellung ungeordneter und unmotivierter zu sein. Der fingierte Augenzeuge versucht gewissermaßen, die vielen Eindrücke, die auf ihn einstürmen, möglichst auf einmal wiederzugeben. Ebenso wie das Erfassen der Gesamtsituation einem zeitlich kurzen Prozeß entspricht, geschieht auch die Wiedergabe explosivartig, — von einer unbedingten Reihenfolge kann hier nicht mehr die Rede sein. Der Situation entsprechend wird das Nebeneinander bzw. die Gleichzeitigkeit stärker in den Vordergrund gerückt als das Nacheinander.

Durch den Affekt der Ausdrucksweise bedingt, unterscheidet sich diese Wortstellung von den erwähnten Typen hauptsächlich durch häufigeres (zuweilen scheinbar unbegründetes Vorkommen der Trennung des Logisch-Zusammengehörigen. Dadurch werden Satzteile (im allgemeinen Merkmalsbezeichnungen) von weniger betonter Stelle im Satz an einen ungewohnten Platz gesetzt und ziehen — ebenso wie die betonten Stellen im Satz – die volle Aufmerksamkeit des Lesers auf sich. Im allgemeinen ist jedoch für die Wortstellung Flauberts keine feste Norm aufzustellen, da sie ja „affektisch", in gewissem Maße also unüberlegt gestaltet ist. Gerade die Unregelmäßigkeit, das Abweichen von jeder geraden Linie ist kennzeichnend für den „Affekt".

«Il arrivait parfois des rafales de vent, brises de la mer qui, roulant d'un bond sur tout le plateau du pays de Caux, apportaient, jusqu'au loin dans les champs, une fraîcheur salée.» (M.B. S. 63)

«Elle se sentait, d'ailleurs, plus irritée de lui. Il prenait, avec l'âge, des allures, épaisses; il coupait, au dessert, le bouchon de bouteilles vides; il se passait, après manger, la langue sur les dents; il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remonter vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes.» (M.B. S. 86)

«Puisqu'elle ne pourrait jamais, en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Erard, dans un concert, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, sentir comme une brise, circuler autour d'elle un murmure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier.» (M.B. S. 88)

«Au loin, parfois, un chien hurlait: et la cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne.» (M.B. S. 88)

«La rue (la seule), longue d'une portée de fusil et bordée de quelques boutiques, s'arrête court au tournant de la route.» (M.B. S. 99)

«Il était vêtu d'une redingote bleue, tombant droit d'elle-même tout autour de son corps maigre, et sa casquette de cuir, à pattes nouées par des cordons sur le sommet de sa tête, laissait voir, sous la visière relevée, un front chauve, qu'avait déprimé l'habitude du casque.» (M. B. S. 103)

«Pour arriver chez la nourrice, il fallait, après la rue, tourner à gauche, comme pour gagner le cimetière, et suivre, entre des maisonnettes et des cours un petit sentier que bordaient des troènes.» (M. B. S. 127)

«La chambre au rez-de-chaussée, la seule du logis, avait au fond contre la muraille, un large lit sans rideaux, tandis que le pétrin occupait le côté de la fenêtre, dont une vitre était racommodée avec un soleil de papier bleu. Dans l'angle, derrière la porte, des brodequins à clous luisants étaient rangés sous la dalle du lavoir, près d'une bouteille pleine d'huile qui portait une plume à son goulot.» (M. B. S. 128)

«De ses cheveux retroussés, il descendait une couleur brune sur son dos, et qui, s'apâlissant graduellement, peu à peu se perdait dans l'ombre. Son vêtement, ensuite, retombait des deux côtés sur le siège, en bouffant, pleines de plis et s'étalait jusqu'à terre.» (M. B. S. 136)

«Elle poussait son aiguille, ou, de temps à autre, avec son ongle, fronçait les plis de la toile.» (M. B. S. 146)

«Un soir que la fenêtre était ouverte, et que, assise au bord, elle venait de regarder Lestiboudois, le bédeau, qui taillait le buis, elle entendit tout à coup sonner l'Angelus.» (M. B. S. 153)

«Lorsque le moment fut venu des embrassades, Mme Homais pleura . . .» (M. B. S. 164)

«Charles, après le dîner, la voyant soucieuse, voulut, par distraction, la conduire chez le pharmacien; et la première personne qu'elle aperçut dans la pharmacie, ce fut encore lui, le percepteur!» (M. B. S. 231)

«Mme Bovary mère, la veille au soir, en traversant le corridor, l'avait surprise dans la compagnie d'un homme, un homme à collier brun, d'environ quarante ans, et qui au bruit de ses pas, s'était vite échappé de la cuisine.» (M. B. S. 266)

«Cependant, les bougies de l'orchestre s'allumèrent; le lustre descendit du plafond, versant, avec le rayonnement de ses facettes, une gaieté subite dans la salle.» (M. B. S. 308)

«En quittant, la veille au soir, M. et Mme Bovary, Léon, de loin, les avait suivis dans la rue.» (M. B. S. 320)

«On se rangea tout autour; et, tandisque le prêtre parlait, la terre rouge, rejetée sur les bords, coulait par les coins, sans bruit, continuellement.» (M. B. S. 466)

«Allant à l'aventure dans une de ces rues désertes au fond de laquelle, par un hasard ironique, se dressait, peint en rouge, l'écriteau d'une marchande de modes, nous tombâmes en une étroite allée.» (P. ch. S. 13)

«J'ai vu en dehors du château, sur une plateforme d'où l'on découvre toute la ville et la Loire bordée de peupliers et la campagne à l'entour, remontant au ciel par de lentes perspectives insensibles, une tourelle qui sert à mettre les poudres de la garnison . . .» (P. ch. S. 15)

«Les fossés dont la pente s'adoucit par la terre qui s'émiette des bords et par les pierres qui tombent des créneaux ont une courbe profonde, et la porte, avec sa vigoureuse ogive un peu cintrée et ses deux baies servant à relever le pont-levis, a l'air d'un grand casque qui regarde par les trous de sa visière.» (P. ch. S. 64)

«De place en place, immobiles comme leur fond verdâtre, s'étendaient de grandes plaques d'eau qui étaient aussi limpides, aussi tranquilles, et ne remuaient pas plus qu'au fond du bois, sur son lit de cresson, à l'ombre des saules, la source la plus pure. (P. ch. S. 124)

«A leurs pieds, les flots, poussés par le vent du large, pressaient leurs plis. Le soleil, frappant dessus, en faisait briller l'écume sous ses feux . . .» (P. ch. S. 220)

«Renvoyé au travail, plus d'une fois, sans doute, sur son banc, quand il sera bien triste et bien las, il rêvera à ces heures tranquilles qu'il passait, seul avec eux, à sentir dans ses mains rudes, la douceur de leur duvet et leurs petits corps chauds se tapir sur son coeur.» (P. ch. S. 241)

«Près du phare qu'on a bati là, dans une cour fermée d'une claire-voie, il y a des choux, du chanvre et des poireaux.» (P. ch. S. 257)

«Quand on a traversé une prairie, où tourne, embarassé dans les joncs, la roue d'un vieux moulin dont il faut longer la muraille en marchant sur de grosses pierres mises dans l'eau, pour servir de pont, on se retrouve bientôt sur la grande route de Saint-Pol, au fond de laquelle se dresse, tailladée sur tous ses angles, la flèche du clocher de Kreizker.» (P. ch. S. 266)

«Elle était servie cependant par une avenante donzelle qui, avec ses boucles d'oreilles sur un cou blanc, son bonnet à barbes retroussées comme les soubrettes de Molière, et ses vifs yeux bleus surtout, vous aurait bien donné envie de lui demander autre chose que des assiettes . . . A gauche mangeait, le chapeau sur la tête une espèce de monsieur en redingote gris clair orné aux parements . . .» (P. ch. S. 267)

Anhang.

«Elle eut un sourire».

In der „Frankreichkunde" weist E. Lerch auf eine, in den neueren Romanen beliebte Ausdrucksweise hin, die auf dem „impressionistischen Von-Außen-Sehen" beruht: «Elle eut un sou-

rire»[72]) statt eines «Elle montra un sourire». Letzteres „wäre mehr von innen gesehen, würde mehr das Gewollte der Handlung bezeichnen",[72]) während die erstere Ausdrucksweise die unreflektierte Haltung des von außen-sehenden Augenzeugen verrät. In der Tat steht in *Elle eut un sourire* die Feststellung des situationellen Eindrucks im Vordergrunde; der Augenzeuge bemerkt ein Lächeln, ohne indes zu entscheiden, ob dieses Lächeln gewollt oder ungewollt ist.

«Elle eut un geste de surprise.» (M.B. S. 145)

«Il eut un geste de colère et d'ennui.» (M.B. S. 222)

«Elle eut un sanglot.» (M.B. S. 286)

«Elle eut un étourdissement ...» (M.B. S. 291)

«L'autre eut un geste dédaigneux ...» (M.B. S. 318)

Auch folgende Ausdrucksweise beruht auf diesem Von-Außen-Sehen"[73]):

«... le nouveau ... ouvrit une bouche démesurée.» (M.B. S. 3)

«Ma cas ..., fit timidement le nouveau, promenant autour de lui des regards inquiets.» (M.B. S. 4)

«... ouvrant des yeux naïfs ...» (M.B. S. 31)

«Elle fixa sur le prêtre des yeux suppliants.» (M.B. S. 157)

«Hippolyte, réfléchissant, roulait des yeux stupides.» (M.B. S. 242)

«... les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis ...» (M.B. S ....)

Der Augenzeuge sieht zunächst einen weitgeöffneten Mund, ängstliche Blicke usw., überläßt es jedoch der Reflexion des Lesers, das logische Verhältnis herzustellen.

---

[72]) E. Lerch, Frankreichkunde S. 122.

[73]) Vgl. E. Lerch: Frankreichkunde S. 121.

III. Die Bedeutung des Flaubertschen Impressionismus für den modernen französischen Roman.

Die situationelle Anschauungsweise, die unreflektierte Darstellung des situationellen Eindrucks und die Selbstausschaltung des Autors beherrschen das Schaffen Flauberts, wenigstens in *Madame Bovary*, in hervorragendem Maße. Der Autor sieht von seinem Wissen und seiner Reflexion ab und schildert vom Standpunkt des Augenzeugen oder der beteiligten Personen, er gibt — wie Lerch sagt — die „Impressionen" eines unbeteiligten Augenzeugen wieder. Hierbei wandte Flaubert dieselbe neuartige Sehweise an, wie sie später bei den Arbeiten der Goncourt und der impressionistischen Maler zutage trat. Nur kam er — im Gegensatz zu den Goncourt — völlig unabhängig von irgend welchem Einfluß (weder von seiten der Malerei noch von seiten der Literatur), durch einen harten Kampf mit seiner romantischen Jugend, in dem sein Innerstes zu unterliegen drohte, zu der neuen Anschauung als einer Erziehung und Eindämmung seines überschäumenden Ichs. Auch bei den Goncourt war der Grund zur Entstehung der impressionistischen Sehweise, neben den Einwirkungen der Malerei, persönlicher Natur; doch während ihre überaus starke Nervosität einen Impressionismus auslöste, der ganz in der durchaus subjektiv-nervösen Auffassung der Außenwelt aufging, bedingte der reaktionäre Wandel in Flaubert eine Vertiefung des Realismus bis zur letzten Konsequenz. Man kann in der Tat „Impressionismus" nicht besser charakterisieren, als daß man ihn als „äußersten Realismus" bezeichnet. Damit löst sich auch der Gegensatz der Meinungen, die einerseits in der impressionistischen Kunstanschauung den Ausdruck der persönlichsten Haltung des Dichters der Außenwelt gegenüber sehen, andrerseits darin die objektive Wiedergabe der Natur und des Lebens erkennen, so wie sie, losgelöst von der Erkenntnis und der persönlichen Auffassung des Einzelnen, sich in flüchtigen Situationen der Allgemeinheit (d. h. dem Leser) darbieten. Von diesem „äußersten Realismus", der letzten Konsequenz des Objektivismus,[74]) ist es nur ein kleiner Schritt zu dem Subjektivismus,[75]) wie er beispielsweise aus den Werken der Goncourt spricht. Wie wäre auch die Entstehung eines subjektiven Kunstzweiges innerhalb der realistischen Reaktion gegen den Subjektivismus der Romantik anders zu erklären, wenn nicht eine reali-

[74]) Wenzel.
[75]) Walzel.

stische (objektive) Vorstufe der Entstehungsgrund wäre. Die Heftigkeit der Reaktion, wie sie im Impressionismus Flauberts zum Ausdruck kam, wurde auf der einen Seite z. T. von den Naturalisten unvermindert aufgenommen und in demselben Sinne fortgeführt, auf der anderen Seite ließen die von Natur aus extremen Goncourt diesen, schon bis zur äußersten Grenze entwickelten Realismus noch eine weitere Steigerung erfahren, sodaß bei ihnen die ursprüngliche Tendenz g e g e n den Subjektivismus in das Gegenteil umgewandelt wurde.

Wenn wir in diesem Sinne die letzte Konsequenz des Realismus oder die „situationelle Anschauung" — wie wir Flauberts Auffassung von der Außenwelt besser benennen — als den eigentlichen und ursprünglichen Impressionismus betrachten, so ist Flauberts *Madame Bovary* sowohl der Ausgangspunkt wie zugleich auch der Höhepunkt, während das Werk der Gebrüder Goncourt eher eine Uebersteigerung des ursprünglich realistischen Prinzips darstellt, ein durch persönliche Eigenart bedingtes Uebergleiten in das Reich des benachbarten Subjektivismus. Als die eigentlichen Nachfolger Flauberts und Fortsetzer seines „situationellen" Impressionismus sind die Naturalisten, an erster Stelle Zola und Maupassant, zu betrachten.[76])

Flaubert selbst hat diesen von ihm begründeten Impressionismus in den Werken, die auf *Madame Bovary* folgen, zwar nicht so konsequent durchgeführt, wie man zunächst annehmen könnte; denn der Romantiker in Flaubert war zu stark und war zu innig mit dessen ureigenstem Wesen verbunden, als daß er sich dauernd hätte gewaltsam unterdrücken lassen, wie es in *Madame Bovary* geschehen war. Flaubert haßt das bürgerliche Milieu, das er darstellt, ebenso aus tiefstem Herzensgrunde wie die realistische Darstellungsweise, die er als notwendige Erziehung des eigenen Empfindens annahm.[77]) Beides galt ihm nur als Zuflucht vor dem eigenen Ich.

Diese momentane Reaktion gegen das verzehrende Gefühlsleben seiner Jugend, wirkt zwar nach und ist für sein künftiges Schaffen richtunggebend, doch die Intensität der Reaktion schwächt ab, und in den weiteren Romanen ist eher eine Verminderung als

---

[76]) E. Lerch deutet in seiner Vorlesung über den „realistischen und naturalistischen Roman" darauf hin, daß Zola, Daudet und Maupassant sich derselben Form bedienten, wie Flaubert sie geschaffen habe.

[77]) Aus den vielen diesbezüglichen Stellen seiner *Correspondance* seien nur folgende Beispiele angeführt: «Croyez-vous donc que cette ignoble réalité, dont la réproduction vous degoûte, ne me fasse autant qu'à vous sauter le coeur? Si vous me connaissiez d'avantage, vous sauriez que j'ai la vie ordinaire en exécration. Je m'en suis toujours personnellement écarté autant que j'ai pu. Mais esthétiquement, j'ai voulu cette fois, et rien que cette fois, la pratiquer à fond. Aussi ai-je pris la chose d'une manière héroique, j'entends minutieuse, en acceptant, en disant tout, en peignant tout, expression ambitieuse.» (Corr. IV S. 125)

«La Bovary a été pour moi une affaire de parti pris, un thème. Tout ce que j'aime n'y est pas.» (Corr. IV S. 134)

eine Verstärkung der impressionistischen Anschauungs- und Darstellungsweise zu konstatieren.

Vielleicht hat gerade dies neue, bisher nicht bekannte Element konsequenter Ausschaltung des Autors aus seinem Werk, verbunden mit der Sehweise vom Standpunkt des unbeteiligten Augenzeugen, dazu beigetragen, *Madame Bovary* aus dem Kreis der zeitgenössischen Romane herauszuheben und dem Werk einen Platz an der Spitze des modernen französischen Romans zu sichern. Die Lebendigkeit der Handlung, die Natürlichkeit der Romanpersonen, die ja den Leser an seine tägliche Umgebung immer wieder erinnern, die Betonung und Voranstellung des momentanen, rein sinnlichen Eindrucks — der *sensation*, wie sie Brunetière später bei Daudet feststellte — der Situation also, die dem Leser die Illusion übermittelt, dem Geschehen selbst beizuwohnen, ohne eine Zwischenschaltung des „erzählenden" Autors als störend zu empfinden, alle diese Elemente, mit denen Flaubert seiner Zeit vorauseilte, weckten das Interesse an dem Roman mindestens in demselben Maße wie der Prozeß, in dem der Autor um die Existenz seiner Schöpfung kämpfen mußte. Ohne die genannten Elemente hätte das Werk sicherlich nur zeitliches Interesse erweckt — eben durch den Prozeß. Die Kritik späterer Generationen hätte ihm wahrscheinlich nicht den Platz eingeräumt, den es in der Tat heute einnimmt.

Ebenso ist der große Einfluß auf die Romanliteratur der folgenden Jahrzehnte, den man Flaubert uneingeschränkt zugesteht, mit seinem Impressionismus eng verbunden. Einmal geht dieser Einfluß wiederum auf *Madame Bovary* zurück, zum andern beruht er sowohl auf der Technik, wie auch auf der situationellen Anschauung und der Selbstausschaltung.

E. Zola in seinem Roman *L'Argent* verfährt ähnlich wie Flaubert bei der Beschreibung und Einführung der handelnden Personen, indem er die Beschreibung nicht von sich aus gibt, sondern sie aus den Beobachtungen und Gedanken der beteiligten Personen erwachsen läßt; zu Beginn des genannten Romans heißt es: «Dans une large glace, en face, il venait d'apercevoir son visage; et elle l'avait surprise. L'âge ne mordait pas sur sa petite personne, ses cinquante ans n'en paraissaient guère que trente-huit, il gardait une maigreur, une vivacité de jeune homme. Mais avec les années son visage noir et creusé de marionette, au nez pointu, aux minces yeux luisants, s'était comme arrangé, avait pris le charme de cette jeunesse persistante, si souple, si active, les cheveux touffus encore, sans un fil blanc. Et, invinciblement, il se rappelait son arrivé à Paris, au lendemain du coup d'État, le soir d'hiver où il était tombé sur le pavé, les poches vides, affamé, ayant toute une rage d'appétits à satisfaire. Ah! cette première course à travers les rues, lorsque avant même de défaire sa malle, il avait eu le besoin de se lancer par la ville, avec ses bottes éculées, son pantalon graisseux, pour la conquérir! Depuis cette soirée,

il était souvent monté très haut, un fleuve de millions avait coulé entre ses mains, sans que jamais il eût possédé la fortune en esclave, ainsi qu'une chose à soi, dont on dispose, qu'on tient sous clef, vivante, matérielle. Toujours le mensonge, la fiction avait habité ses caisses, que des tous inconnus semblaient vider de leur or. Puis voilà qu'il re retrouvait sur le pavé, comme à l'époque lointaine du départ, aussi jeune, aussi affamé, inassouvi toujours, torturé du même besoin de jouissances et de conquêtes. Il avait goûté à tout, et il ne s'était pas rassasié, n'ayant pas eu l'occasion ou le temps, croyait-il, de mordre assez profondément dans les personnes et dans les choses. A cette heure, il se sentait cette misère d'être, sur le pavé, moins qu'un débutant, qu'auraient soutenu l'illusion et l'espoir. Et une fièvre le prenait de tout recommencer pour tout reconquérir, de monter plus haut qu'il n'était jamais monté, de poser enfin le pied sur la cité conquise. Non plus la richesse menteuse de la façade, mais l'édifice solide de la fortune, la vraie royauté de l'or trônant sur des sacs pleins.» (L'Argent S. 67) Die Einzelheiten über das Vorleben, über die Absichten und Hoffnungen der handelnden Person werden in der Form der R. a. T. -- gewissermaßen als Selbstgespräch — dem Leser übermittelt. Dieser vermeint, wie auch in *Madame Bovary*, unmittelbar die Personen in stiller Selbstbetrachtung zu beobachten, ohne daß der erzählende Autor eingreift. Daß es sich in dem angeführten Beispiel um ein stilles Selbstgespräch handelt, geht aus dem darauf folgenden Satz hervor: «La voix de Moser qui s'élevait de nouveau, aigre et très aiguë, tira un instant Saccard de ses réflexions.»

Auch bei Zola können wir eine ausgedehnte Verwendung der R. a. T. feststellen,[78]) die ebenso wie bei Flaubert, hier dem naturalistischen Autor, die Selbstausschaltung erleichtert. Sie ist von Zola offenbar zu demselben Zwecke aufgenommen, die Darstellung nach Möglichkeit auf die Romanpersonen zu übertragen.[78])

Wenn Zola in demselben Roman u. a. schreibt:

«Alors ce fut une protestation bruyante...» (S. 8), oder «Un bourdonnement de panique s'éleva...» (S. 8), oder «L'agent eut un geste vague» (S. 10), oder «Envahis, les marches et le periscyle étaient noirs d'un fourmillement de redingotes,» (S. 14), oder «Madame Caroline eut un mouvement de recul» (S. 160), so tritt hier dasselbe Bestreben hervor, die „Situation" zu erfassen, ohne reflektierende Ergänzung des momentanen Eindrucks einer nur teilweise erfaßten Erscheinung.

Auch Maupassant, der Schüler und Vertraute unseres Autors (Flaubert behandelte den jüngeren Freund wie einen leiblichen Sohn), zeigt eine starke Annäherung an die Prinzipien Flauberts. Noch nachdrücklicher als dieser legt er die Hauptmomente der

[77]) Vgl. E. Lerch: H. Pr. I. S. S. 100—115, 117, 119.

Handlung in die Personen; die Folge ist, daß auch Maupassant eine besondere Vorliebe für die R. a. T. hat.

Ausgesprochen situationelle Anschauungsweise spricht aus folgenden Beispielen: «Une voix, derrière la porte, appela: — Jeannette! Jeanne répondit: — Entre, Papa. Et son père parut.» (Une vie S. 2) «Jeanne soudain se sentit dans une clarté; et, levant la tête qu'elle avait cachée en ses mains, elle ferma les yeux, éblouie par le resplendissement de l'aurore.» (Une vie S. 19) «On frappa de nouveau, puis la serrure grinça. Elle se cacha la tête sous ses couvertures comme si un voleur eût pénétré chez elle. Des bottines craquèrent doucement sur le parquet; et soudain on toucha son lit... et dégageant sa tête, elle vit Justin debout devant elle...» (Une vie S. 75)

Man erkennt deutlich das Bestreben, nach Möglichkeit die beteiligten Personen hören und sehen zu lassen; ganz besonders tritt dieses Bestreben bei der Milieuschilderung hervor, wo — wie vorher schon bei Flaubert — der Leser unmittelbar die Beobachtungen der Personen nachzuempfinden glaubt; die Personen werden in das Milieu gestellt, das geschildert werden soll: «Et, saisis tout deux d'une joie enfantine, ils se mirent à visiter le manoir réparé.

C'était une de ces hautes et vastes demeures normandes, tenant de la ferme et du château, bâties en pierres blanches devenues grises, et spacieuses â loger une race.

Un immense vestibule séparait en deux la maison et la traversait de part en part... et Jeanne eut un tressaillement de plaisir en retrouvant une chaise qu'elle avait aimée, étant tout enfant et qui représentait l'histoire du Renard et de la Cigogne... Tout au fond, à droite, était l'appartement de Jeanne. Ils y entrèrent... Mais, en apercevant son lit, la jeune fille poussa des cris de joie.

Aux quatre coins, quatre grands oiseaux de chêne, tout noirs et luisants de cire, portaient la couche...

Quand elle l'eut bien admiré, Jeanne élevait sa lumière, examina les tapisseries pour en comprendre le sujet...

Un jeune seigneur et une jeune dame, habillés en vert, en rouge et en jaune, de la façon la plus étrange, causaient sous un arbre bleu ou mûrissaient des fruits blancs...

Jeanne renonçait à comprendre quand elle découvrit dans un coin une bestoile microscopique...» *(Une vie* S. 11) Den Milieuschilderungen, die aus den Beobachtungen der Personen erwachsen, räumt Maupassant einen weiten Platz ein.

Der unreflektierten Darstellungsweise Flauberts entsprechend spricht Maupassant in demselben Roman beispielsweise von: «le roulement continu de la voiture» (S. 10), «elle avait des crispations dans les jambes» (S. 15), «le bercement des vagues« (S. 41), »la profondeur des manches» (S. 118).

Die vorliegenden Ausführungen sollten den Beweis erbringen, daß die situationelle Darstellung Flauberts den Ausgangspunkt des literarischen Impressionismus bildet. Wenn er selbst sich auch stets mit allen Mitteln dagegen gesträubt hat, einer Schule angehört oder eine solche begründet zu haben, so muß man ihn doch an den Anfang der neuen Epoche im französischen Roman stellen. Diese Auffassung bestätigen auch die jüngeren Autoren, die bewußt seine Ideen aufnahmen, ihm nacheiferten und mit Stolz sich seine Schüler nannten.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Bally Traîté de la stilistique française. Heidelberg, Paris 1921.

Bourget, Paul Oeuvres complètes, Critique I. Paris (o. J.)

Brösel Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Frühexpressionismus. München 1928.

Brunetière, Ferdinand Histoire de la littérature française Tome 4 (19. Siècle) Paris 1919.

Manuel de l'Histoire de la Littérature française. Paris (o.J.).

L'impressionisme dans le roman. In der „Revue des Deux-Mondes", Dezember 1879.

Burger, Fritz Einführung in die moderne Kunst, im „Handbuch der Kunstwissenschaften", Berlin—Neubabelsberg 1917.

Curtius Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. Potsdam 1919.

Curtius-Bergsträßer, Frankreich. Berlin—Leipzig 1930.

Dilthey, Wilhelm Erlebnis und Dichtung. Leipzig u. Berlin 1924.

Du Camp, Maxime Souvenirs littéraires, Paris 1906, Hachette (2 vol.).

Duret, Th. Die Impressionisten. Berlin 1923.

Engwer, Theodor Französische malerei und französische litteratur im XIX. jahrhundert. In „Die Neueren Sprachen" Bd. XVI. Dez. 1908 Heft 8.

Engwer-Lerch Französische Sprachlehre. Velhagen u. Klasing, Bielefeld u. Leipzig 1927.

Faguet, Emile Flaubert. Paris 1906, Hachette.

Fehr, Bernh. Die Englische Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts. Bd. I zu „Handbuch der Literaturwissenschaften" herausgegeben v. Oskar Walzel. Berlin—Neubabelsberg 1923-24.

Ferrère L'Esthétique de Gustave Flaubert. Paris 1913.

France, Anatole La Vie Littéraire. Bd. 2. Paris 1925.

Gaultier, Jules de Le Bovarisme. Mercure de France, Paris 1921.

Gidel, Charles Histoire de la Littérature française. Paris (o. J.)

Haack, Friedrich Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. In „Grund riß der Kunstgeschichte" Bd. V. herausgegeben von Wilhelm Lübke, Eßlingen 1912—13.

Haas, I. Kurzgefaßte französische Literaturgeschichte. Halle 1927.

Hamann, Richard Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1923.

Hatzfeld, Helmut Don Quijote und Mme Bovary. In „Idealistische Philologie" 1. Heft Bd. 3. April 1927.

Heiß, Hans Zur Charakterisierung der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. In „Hauptfragen der Romanistik, Festschrift für A. Becker" Heidelberg 1922.

Keyl, Hans Zweigliedrige, praedikative Nominalsätze im Französischen. Diss. Frankfurt 1909.

Klein, Rudolf Edouard Manet der Bahnbrecher des Impressionismus in der Malerei. In „Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte" 1904 Bd. XVI. S. 601—659.

Klemperer, Viktor Die moderne französische Prosa. Teubner 1923. Geschichte der französischen Literatur. Bd. 5. Teubner 1926.

Köberle, Martin Moderne Tendenzen in Colettes Sprache. Diss. München 1930.

Koehler, Erich Edmond und Jules de Goncourt die Begründer des Impressionismus. Leipzig 1911 Xenien--Verlag.

Korff, H. A. u. Linden, W. Aufriß der deutschen Literaturgeschichte. Teubner (o.J.)

Kuhn, Albert Allgemeine Kunstgeschichte. II. Halbb.: Geschichte der Malerei. Einsiedeln, Waldshut u. Cöln 1909.

Lalou, René Histoire De La Littérature Française Contemporaine (1870 à nos jours). Paris 1924.

Langer, Ilse Zweigliedrige, nicht praedikative Nominalsätze im Französischen. Diss. Marburg 1919.

Lanson, Gustave L'Art de la prose. Paris (o.J.)

La Littérature française. Paris 1924.

Lehmann, Rudolf Die Formelemente des Stils von Flaubert in den Romanen und Novellen. Diss. Marburg 1911.

Lerch, Eugen Romain Rolland und die Erneuerung der Gesinnung. München 1926.

Hauptprobleme der französischen Sprache.
Bd. 1 Allgemeines. Braunschweig 1930.
Bd. 2. Besonderes. „ 1931.

Flaubert, Novembre, Fragments de style quelconques. München 1926. Romanische Bücherei Nr. 6.

Handbuch der Frankreichkunde I. Band. Frankfurt a. M. 1928.

Historische französische Syntax. Bd. 1. u. 2. Leipzig 1925.

Die Bedeutung der Modi im Französischen. Leipzig 1919.

Die stilistische Bedeutung des Imperfektums der Rede („style indirect libre"). in „Germanisch-Romanische Monatsschrift". VI. Jahrgang 1914.

Loesch, Georg Die impressionistische Syntax der Goncourt. Erlanger Diss., Nürnberg 1919.

Lorck, E. Die „Erlebte Rede" Eine sprachliche Untersuchung. Heidelberg 1921.

Lorey, Fritz Der eingliedrige Nominalsatz im Französischen. Diss. Marburg 1909.

Mahn, Paul Guy de Maupassant. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1908.

Maupassant, Guy de Pierre et Jean. Ed. Conrad, Paris 1926.
Boule de Suif. Ed. Conrad, Paris 1926.
Des Vers. Lettre-Préface de Gustave Flaubert. Ed. Conard Paris 1926.
Etude sur Gustave Flaubert, Oeuvres posthumes 2, Ed. Conard, Paris 1926.

Mornet, Daniel Histoire De La Littérature Et De La Pensée Française. Larousse, Paris 1913.

Naumann, Hans Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Stuttgart 1923.

Neumann, Fr. W. J. M. Lenz als Impressionist. Diss. Königsberg 1924.

Niermann, Walter Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen. Schuster und Loeffler. Berlin 1913.

Pellissier, Georges Le Réalisme du Romantisme. Paris, Hachette 1912.

Petit de Julleville Histoire de la Langue et de la Littérature française, des origines à 1900. Tome VIII. Période contemporaine (1800—1900). Paris 1899.

Sainte-Beuve La Littérature Française (Dix-neuvième Siècle) Paris (o.J.).

Scherer, Wilhelm Geschichte der deutschen Literatur, Anhang von Oskar Walzel. Berlin 1918.

Soergel Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1912.

Spitzer, Leo Stilstudien. München Hueber 1928.

Strohmeyer, Fritz Der Stil der französischen Sprache. Berlin 1924.

Thon, Luise Die Sprache des deutschen Impressionismus. München 1928.

Voßler, Karl Sprachphilosophie. München 1923.

Wackernagel, Jakob Vorlesungen über Syntax. 1. Reihe. Basel 1920.

Walzel, Oskar „Objektive Erzählung" In „Germanisch-Romanische Monatsschrift" 7,161.
Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Bd. 3 zu „Handbuch der Literaturwissenschaften" Berlin—Neubabelsberg 1926.

Wechßler, Eduard Esprit und Geist. Bielefeld und Leipzig 1927.

Wenzel, Daniel Der literarische Impressionismus, dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets. Diss. München 1928.

Winkler, Emil Das dichterische Kunstwerk. Heidelberg 1924.

Zola, Emile Mes Haines. Bernouard, Paris 1866.

Der naturalistische Roman. Uebersetzt von Leo Berg. Stuttgart 1893.

Zunker, Dorothea Dr. Flauberts Kunsttheorie in ihrem Werden. Universitätsarchiv Münster 1931.

Bei der Auswahl der Zitate wurden benutzt:

Flaubert, Gustave Correspondance. Bd. I—IV. Ed. Conrad, Paris 1926.

Madame Bovary. Ed. Conrad, Paris 1926.

Par les Champs et par les Grèves. Ed. Conrad, Paris 1926.

Maupassant, Guy de Une vie. Paris 1908.

Zola, Emile L'Argent. Paris 1904.

Lebenslauf.

Ich, Walter Melang, Sohn des Stadtinspektors Richard Melang und seiner Ehefrau Aniella, geb. von Znaniecki, wurde am 3. 12. 08 in Ban St. Martin bei Metz geboren und in der katholischen Religion getauft und erzogen. Ostern 1905 begann ich meinen Schulbesuch in einer Gemeindeschule zu Berlin und setzte ihn bis zum Ende des Krieges in Bad Salzuflen fort, wo ich zunächst die katholische Volksschule, später die Realschule besuchte. Meine Eltern kehrten im Spätsommer 1918 nach Metz zurück, und dort besuchte ich nach dem Einzug der Franzosen das Lycée de Metz bis zum Ende des Krieges in Bad Salzuflen fort, wo ich zunächst Eltern, die mittlerweile von den Franzosen ausgewiesen worden waren, ihren Wohnsitz nach Dortmund, wo ich Ostern 1928 an der Oberrealschule die Reifeprüfung bestand.

Im Sommersemester 1928 begann ich in Berlin mein Studium der neueren Sprachen und der Leibesübungen. Ich setzte mein Studium in München fort (Winter-Sem. 1928/29, Sommer-Sem. 1929) und bin seit dem Winter-Sem. 1929/30 an der Westfälischen Wilhelms-Universität immatrikuliert.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Prof. Prof., Dr. Dr., und Privatdozenten: Lerch, Voßler, Wechßler, Gamillscheg, Heinermann, Brandl, Förster, Spindler, Keller, Wagner, Müller, Neuendorff, Matthias, Stumpf, Pauli, Rosenmöller und Wust.

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit bot mir ein Kolleg von Herrn Prof. Dr. Lerch (Der realistische und naturalistische Roman in Frankreich). Ich möchte an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Lerch meinen Dank aussprechen für seine freundliche Hilfe und das warme Interesse, das er meiner Arbeit entgegenbrachte. Seine wertvollen Hinweise ermöglichten mir die Durchführung der Arbeit.